

فِرَاقُ النُّصُوتِ عِنْدَ الْعَرَبِ

وَقَدْ رَوَاهُ أَبُو بَكْرٍ

وَيَحْكِي الْفَقْرَ وَالْجَبَالَ وَالْفَقْرَ وَالْجَبَالَ أَنَّهُ لَضَعْتُ عَلَى الْبَلَدِ فَانْضَاعَتْ سَقَمٌ مَرَّجًا
وَنَشَدُّ مَذْرُوعًا دَائِبِي قُنْتُ بِالرَّقْعَةِ دَرْصِمًا وَقَطْعَةً وَقُلْتُ لَهَا أَنْ غَبَيْتُ فِي الْمَشْرِقِ الْمُعْشَلِ
وَأَسْرَتُ الْحَبْلَ الدَّرْقِمَ فَوُجِي بِالسِّرِّ الْمَقْصَرِ وَأَنْ أَيْتَانِ شَرْحِي خَشْدِي الْفِطْعَةَ وَأَيْسَرُ حِي



تَأَلَّفَ مِنْ بَشَارِدِ أَيْتِنَا كَهَا وَزَيْنَ تَرْجَمَةَ الدُّكُورِ عَيْسَى سَلْمَانَ وَسَلِيمَ طَهَ التَّكْرِتِي

الجمهورية العراقية
وزارة الاعلام - بغداد
مديرية الثقافة العامة
السلسلة الفنية ٢٢

في كتابه رأسياً
فن الخطوط والكلمات العربية



تأليف
ريتشارد آتغنغسوزن

رئيس متحف الفن الشرقي الأدنى في نيويورك
في متحف فريزر للفن في واشنطن

ترجمة ومطابق
الكتور عيسى سلمان و سليم طه التكريتي

الصورة تعود لكتاب «المعجم» من (كتاب معجم الحيوان) من تأليف « ابن العزيم الواسلي » وهي تحمل الطائر
« تلك الحرق » موطئها (مصر) على الأكثر سنة ١٢٨٢ هـ ورق ١٢٥٤ ورق الكتاب محفوظ في مكتبة الاسكندرية - مخطوط

المقدمة

١

بداية الفنون التصويرية

اعلان سلطة عالمية
تسلطات البلاط
الوعي المتنامي لعالم الحياة اليومية

٢

ازدهار فن الكتاب

ملاحظات عامة عن المخطوطات
الاسلوب الفخم في الطريقة الفارسية
الفن البيضاوي في لباس عربي
المساهمة العربية الاسلامية
تفاعل التيارات الحضارية
اتجاز في بغداد
حياة شاملة ١ : العالم الخارجي
حياة شاملة ٢ : آلام الحب

٣

بداية النهاية

تأثير الغزو المغولي
الشكوى في رسم المنمنمات
الاساليب ومراكز الانتاج
العصر التركي في رسوم المخطوطات

٤

فيما وراء العالم المادي

مزوقات القرآن

٥

المرحلة النهائية

المراحل الاخيرة في التصوير العربي





المراكز الرئيسية للتصوير العربي

تمثل المساحة الشاسعة الممتدة من فارس إلى جبال البرنيه ابعده الحدود التي وصلت اليها الامبراطورية العربية في اوج توسعها (٨٠٠-١٠٠٠م) ونشر الاماكن المنتمية على الحارطة الى المواقع والمراكز الثقافية التي اكتشفت او وضعت فيها المؤلفات التي اشير اليها في هذا الكتاب

مقدمة المترجمين

هذا الكتاب الذي قدمه الى القارىء الكريم من احدث الكتب والدراسات التي صدرت مؤحراً في العرب عن من التصوير العربي . وما يريد في أهميته ان مؤلفه « ريتشارد انجهاورن » من المتخصصين في هذا الفن وله مؤلفات وبحوث عدة تتعلق كلها بهذا الموضوع .

ولقد سار المؤلف في كتابه هذا حسب المراحل التاريخية التي مر بها التصوير العربي ابتداء من العهد الاموي وانتهاءً بسيد الحكم المملوكي .

والنقطة الرئيسة التي ركر المؤلف اهتمامه عليها هي الكشف عن الاساطير والاساليب التي استند التصوير العربي اليها واقتبس منها ومدى التأثير الذي تركته تلك الاساطير والاساليب في تطور فن التصوير العربي واردها به

ولقد سرنا في ترجمة هذا الكتاب على اساس الالتزام بالنص والامانة المطلقة في النقل . فلم نحذف من الاصل كلمة واحدة ولم نضيف اليه عبارة واحدة .

وطرأ لنا وقع فيه المؤلف من اخطاء تاريخية وعلمية ولكنة ما ورد في الكتاب من ذكر بعض الاعلام والمواقع . فقد أثرنا ايراد بعض التعليقات والشروح عنها في فصل خاص في نهاية الكتاب لكي تسهل على القارىء معرفة تلك الاعلام والمواقع . والالام بالوقائع التاريخية الصائبة التي اخطأ المؤلف فيها أو التمس عليه فهم البعض منها

ولما كان الكتاب يؤكد على ابرار الناحية الفنية من التصوير العربي فقد قلنا ان نجعل عنوانه « من التصوير عند العرب » لأنه ادق في المعنى من العنوان الذي وضعه له المؤلف وهو « التصوير العربي » . وكلنا امل في ان يسد جهداً هذا الفراغ الذي نشعر به المكثفة العربية في هذا المصالح ولا يسعنا في نهاية هذه الكلمة إلا ان نقدم بالشكر الوافر الى وزارة الاعلام التي احدثت على عاقبتها طبع هذه الترجمة واخراجها بهذا الثوب القشيب الذي يضاهي الاصل الذي نشر به الكتاب باللغات الالمانية والفرنسية والانكليزية .

فَنَ التَّصْوِيرِ عِنْدَ الْعَرَبِ

سيكون اول رد فعل لدى الكثيرين عن سماعوا بهذا الكتاب ، ان يتساءلوا هل هالك من تصوير عد العرب حقاً ؟ وادنا كان موحوداً فما هي ماهيته ؟ وحتى حين يضع القارئ المتصر الكتاب بالواحه الملونة امامه . ولم يعد بعد متشككاً اصلاً ، فانه يطل في حيرة بشأن الماهية الصحيحة للتصوير العربي ، والواقع ان كلتي العوان كليهما تتطلبان بعض التوضيح .

ما الذي يقصد ها بكلمة « عرب » ؟ ان لهذه الكلمة تأريخها الطويل ، فقد ظهرت لأول مرة في احدى المدونات سنة ٨٥٣ قبل الميلاد ، والتي ذكر فيها ان الملك الآشوري « شلماصر اثلث » قد هزم في معركة احد المتحاربين وهو « حديو العربي » . فقد ذلك الوقت احدثت الكلمة تستعمل بضع مترادف ، ولكن في مصيبت تعيوت من وقت لآخر . الى ان عدت كلمة مهمة فهي تشير مثلاً (وما يرال الى حدماء) الى البدو الذين يحويون الصحراء خلافاً للسكان المنوطيين او الى سكان شبه الجزيرة العربية وبعض المصنفين امتدحت لها . « و ان تشير مرد اخرى — كما في العصور الحديثة — الى مجموعة من الامم نفط حبيبي عربي اسد وشمالى افريقيا وسواها هو اللسان العربي ولا يطق ها اي من هذه المعاني فكلمة « عرب » تستعمل في هذا الكتب اكد في المراجع التاريخية الاخرى) بمعناها الاشمل . لتشير الى الحصار الدائمة لتلك الامبراطورية التي شأب في القرون الوسطى . وكان مصدرها الدين العربي الجديد « الاسلام » ، والتي كانت في البداية قوة عسكرية وسياسية في الجزيرة العربية . والتي ارتبطت الى حد كبير معاً برباط اللغة العربية ، لغة الدين ، والادارة ، والعلم ، والشعر .

وعلى الرغم من هذه العطاءات العرمة في بداية تكوينها ، فان حصار هذه المملكة المترامية الاطراف سرعان ما تطورت تطوراً كبيراً بالقوة الفكرية وبلهازة الغبة لجماعات من امم عريقة اخرى ، اي لفرس ومصريين والبربر والأتراك ، معظمهم من المسلمين ، وان كان فيهم من اتباع الاديان الاخرى اصلاً . على ان انقطة الحيوية ليست في الارتباط العرقي كما يعتقد اليوم ، وانما بوحود وعي واضح من المسلمين في العصور الوسطى على اختلاف قومياتهم . وهو وعي مؤكد باتماتهم الى حصاره « عربية » فدية المسع . وربما كان هذا الامر هو الذي عبر عنه بكل ترممت ، العالم الكبير « البيروني » (٩٧٣م - ١٠٤٨م) (١) . الذي جاء من مطقة فتحمة هي « حوارزم » (٢) (التي تقع اليوم في جمهورية « قزقول باك » السوفياتية المتمتعة بالاستقلال الذاتي) . والذي كان ان ديت وامبراطوريسا عريتال وتوأمان ، الاولى محمها قوة الله . والثانية بحرسها يد السماء فظانها حاولت صوائف من الرعانا ان نألف سونه لاصفاء الصفة غير العرمة على الدولة . لكنها لم مسج في هدفها ذلك . فقد كانت اللغة

العربية بالنسبة له هي لغة الدين والعلم ، وهي اعظم وسيلة للتماسك . وقد اعرب عن عيرته على هذا العصر الحيوي في حضارته بقوله « من الافضل له ان يشتم بالعربية بدلا من ان يمدح بالفارسية » .

يتناول هذا الكتاب التصوير على وجه التحديد . وهو واحد من نتائج عصر صحم صهرت فيه اشكال الفنون السابقة للإسلام واللاحقة له ، وتبلورت من جديد مكونة اساليب جديدة ذات صفات متميزة خاصة بها . ولقد كانت تلك الابتكارات التصويرية « عربية » حقا بالمعنى المحدد للكلمة . وكانت محفزة لرغبات الحماية الدين حرحوا من شه الجزيرة العربية وسكوا المناطق التي كانت تتحدث باللغة العربية . ولكنها سرعان ما اصحت من معجزات حضارة شعوب ذات قوميات ولغات مختلفة . واستخدمت الاساليب المتنوعة المتطورة بطرق مختلفة الى حد كبير من قبل الاغلبية العظمى المسلمة . وكانت من الحيوية يمكن بحيث اثرت في فنون اصحاب الاديان الاخرى الذين كانوا يعيشون ضمن « دار الاسلام » (٣) واستمرت هذه الاساليب ، بعد سقوط الخلافة العباسية سنة ١٢٥٨م ، تؤثر تأثيراً اساسيا في فنون الدول اللاحقة التي قامت في الاقطار الناطقة باللغة العربية من امثال مصر . تحت حكم الاتراك (من اواخر القرن الثالث عشر الى الثامن عشر) . كما انها لعبت دوراً مهماً حتى في ايران خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر على ان قلب هذا العالم الذي كان يتألف من الاقطار الناطقة بالعربية ويحكم القول في الواقع . بان الاساليب الاسلامية غير الايرانية لم تنهيا لها فرصة الازدهار بصفة ابداعية في ايران ، وفي اجزاء شرقية اخرى من بلدان الخلافة ، وذلك لان التقاليد الفنية التصويرية التي تمت هناك في البلاط الساساني (٤) (من القرن الثالث حتى القرن السابع الميلادي) كانت راسخة جداً وذات شعور معاد للعرب ، حال دون وجود اي مساح فني قد يؤدي الى تطور مثير في الاساليب العربية . وعلى هذا فان الرقعة الجغرافية التي سيشاؤها هذا الكتاب تتألف بالدرجة الاولى من العراق . وسوريا الكبرى . ومصر . وإلى حد ادى من ذلك . من المناطق الاخرى التي تقع بين اسيا والمغرب في العرب ومن الهضبة الايرانية في الشرق . اما الفترة الزمنية فانها تشمل ، بصفة عامة ، اواخر القرن السابع الميلادي حتى القرن الرابع عشر الميلادي .

ولقد استعملت كلمة « تصوير » هنا في اوسع معانيها . وهي لا تشمل تصاوير الجدران والرسوم على الخشب والرق والورق محسب بل تشمل الرسوم على الزجاج ورسوم الفسيفساء الزجاجية والرسوم على الفخار ايضاً . وهذا التحديد الاساسي سيكون كافياً بالنسبة الى الفنون التصويرية للحضارات الاخرى . على انه يحتاج هنا الى توضيح اوسع . وهذا التوضيح ضروري وذلك بسبب الوهم السائد على نطاق اوسع في العالمين الاسلامي والعربي . بان الدين الاسلامي ، وهو ذو طبيعة معادية للاصنام ، قد جعل التصاوير مستحيلة تقريباً .

وليس في القرآن الكريم ما يؤيد مثل هذا الادعاء بأيداً مباشرة . وحتى في معظم تعاليمه المحددة بجدته يتكلم ضد بعض الممارسات الوثنية حسب . ومن بينها استخدام الصور ، وواضح انها الصور ذات الصفة الدينية . ولذلك اعتبرت كأصنام (السورة الخامسة آية ٩٢) (٥) ومهما يكن الأمر فان الاحاديث أي اقوال واعمال النبي محمد (ص) ، بمجانبها المحلقة ، والتي صفت في الصف الثاني من القرن التاسع الميلادي ، اما تتحدث بصفة مطلقة عن وجهة النظر المعادية هذه . والموقف من التصاوير واضح في هذه الاحاديث حيث تسمى صانعي التصاوير بأنهم « من اسوأ الناس » . وهما يجدان من يحتفظ بتصاوير في بيته لا يختلف عن بقني كلاً في بيته ، وهو حيوان حقير وغير طيب . ويحول دون دخول ملائكة الرحمة الى ذلك البيت (٦) . أو يقارن من يفتخر بالاعمال الردئة الاخرى

مثل عمل الوشم وخطي الرما (٧) . ورسوم الانسان والحيوان لا تكون مجموعة معاً ماناً عندما تكون في مكان غير محترم . ويكون مسموحاً بها بصورة محددة على الأيسرة والوسائد مادام المشي والجلوس والاتكاء عليها يعد من الأفعال التي تحط من شأنها (٨) . أما رسوم الاشجار وكل ما ليس فيه روح فهي بصفة عامة غير محرمة (٩) . وأصبح معنى « كل ما ليس فيه روح » واضحاً من النصوص التشريعية التي تستند على الأحاديث والتي تقول بأن قطع رأس الصورة واشكال التشويه الأخرى التي تعلم الحياة في الصورة المشبهة تجعل هذه الرسوم غير محرمة (١٠) . وهذه النصوص تشير أيضاً الى أن امتلاك التماثيل واستعمالها ليس أقل معارضة من صنعها (١١) .

واقوال هذه صفاتها . وكذلك الآيات القرآنية بشكل عام ، تشير بوعاً ما الى أسباب هذا الموقف اللي من التماثيل فهي القرآن تصحون كلمة « صور » مرادفة للكلمة « برأ » والله ذاته لا يدعى (الاري) فحسب بل « المصور » ، وهي الكلمة النابعة « للرسم » أو « المصور » (١٢) . والعنان بعمله شيئاً ما يشبه الأحياء ، يقال عنه بأنه يصاغي الخالق في خلقه ، وهذا كمر ، ولهذا فإنه سبحانه بشدة « يوم الحساب » جزاء عمله وذلك لأنه عاجز عن تطبيق الأمر السماوي القاصي بأن ينفخ الروح في الصورة التي ابتدئها (١٣) . وقبل أيضاً ان مثل هذه التماثيل تشعل الأسس عن الصلاة (١٤) . والحقيقة ان الصورة قد تحتفظ صفات خاصة بل حتى صفات حارقة للطبيعة ، وذلك تعبد على شكل صم . وهذا ما لم يتم الاعراب عنه صراحة في أول الأمر . ولكن عندما انتشر الاسلام في بقاع كثيرة كانت فيها للتماثيل قيمة سامية وكانت تحترم باعتبارها اشياء مقدسة . لم يعد في الامكان اعمال مثل هذه الاعتبارات .

ليس هناك شك في ان ظروفنا تاريخية معينة قد حملت الاسلام على نبي مثل هذا الموقف . فهناك سلالات بشرية أخرى عدة تتحدث باللغة السامية قد تمسكت بمعتقدات بمائلة عن « الصورة المصونة أو اي شيء مشابه لما في السماء من فوق ، او في الأرض من تحت أو في الماء من تحت الأرض » (سفر الخروج ، الأصحاح العشرون ، (١٥) . وأكثر من هذا فإن الحضارة المادية للجزيرة العربية في عهد « محمد » (ص) لم تكن بعد قد تطورت تطوراً رفيعاً ، كما كان الحال بالنسبة للجماعات أخرى في مرحلة معينة من مراحل التطور . فهم يكن هناك فرق واضح بين المخلوق الحي وصورته (أو تشبيهاه) وكان الاعتقاد السائد هو ان تكون الصورة مطابقة للشكائ المصور ، وان يكون العنان قادراً على ، أو بمنزلة على الأقل ، ان يجعلها ليس مجرد صورة مشابهة للأصل بل في الواقع صورة حية حقاً ، وله قابلية معينة في التأثير عليها . والحقيقة ، ان وعياً أكثر استقلالاً للرسوم مصحوباً بشيء لها لم يظهر إلا بعد مرور مائتي عام على وفاة النبي (ص) وأخيراً ، وكان ذلك عالياً مذكوراً في القرآن ، فإن الرسول محمد (ص) لم يعتبر نفسه سوى انسان اعتيادي ، اختاره الله لأداء رسالته فهو لم يرغم بأنه يصنع المعجزات أو انه يتمتع بقوة خارقة للطبيعة وعلى عكس الودية والمأوية والمسيحية ، لم يرع الاسلام التصوير الديني الذي يدور حول حياة رسول الدين الجديد . هذا من ذلك رفعت الرسالة السماوية شكلها المكتوب الى مرتبة عظمى ، وبدلاً من التماثيل المقدسة ، استعملت أقسام من صوصها في اشكال زخرفية في الآية

ولسوف يتصح بأن الوصف التشريعي ، كما أوجزناه أعلاه ، لا يعطي الرسام مجالا ، لكنه يوجه الادفاع العمي بصفة عامة نحو الخط أو الزخرفة البانية والهدمية . التي هي في الواقع الصفة المميزة للفن الاسلامي

ومهما يكن الامر ، فقد كانت هناك قوى محددة تقاوم ، أو على الأقل تخفف من ذلك الموقف المعادي بصفة أساسية . فلقد ورثت الامبراطورية الاسلامية مناطق شاسعة كانت تسود فيها عادات ومعتقدات الحضارات الشرقية واليونانية والرومانية قروما عديدة ان لم تكن لآلاف السنين . وان بعض هذه العادات والمعتقدات يجب ان تستأصل بالسبة الى رسالة الاعتناق الجديدة . لكن الاخرى ، وكان التصوير من بينها ، استطاعت ان تعيش ولو بشكل متغير . وكان ذلك ممكنا منذ البداية لان الاساس المعادي غير المتخصص بأمور الدين ، تباينا مع العقيدة أو رجل الدين المترم ، ميز بين مجالي العمل الديني والدنيوي . فبينما يتمك الاول بتحريم التصاوير في المجال الاول بقوة ، فإنه يكون على استعداد لعدم الاخذ بهذا التحريم الى حد ما في المجال الثاني . وهو مدفوع في موقفه هذا بموامل عدة . وهناك رأي لاهلية العرب عه بعض العقهاء الذين يرون بان التشبه بالخالق في تصوير الاجسام هو المعرم وحده حسب (١٦) ، لا تلك التصاوير التي ليست لها قيمة دينية . ويبدو ان وجهة النظر هذه لم تحظ بقبول واسع ، وعلى الأقل في الاوساط المعنية ، وانها لم تتطور الى موقف اكثر ايجابية مما كانت عليه لدى بعض الكتاب العرس الذين نسبوا الى الفنون التصويرية قيمة تهذيبية حتى من وجهة النظر الدينية (١٧) . ولكن قد يفترض بان هذا التصير غير المتشدد كثيرا للشريعة قد ساعد على خلق مباح سمح تمثيل الاشخاص والحيوانات في اوقات واماكن محددة على الأقل .

وهناك ايضا احوال ذات طيبة اجتماعية في الشرق المسلم والتي جعلت التصاوير محتملة الوجود . ويمكن احده هذه الاحوال في تقسيم الدار تقسيماً دقيقاً الى قسم عام ، يستقل فيه رب البيت الصوف من الذكور ، وإلى حرم أو مأوى خاص ، حيث تعيش به زوجته أو زوجاته مع الاطفال . ولا يسمح بدخول الغرباء اليه . فاية تصاوير سواء تكون على جدران الحرم أو في كنف تحفظ فيه لا يمكن الاطلاع عليها . والواقع في بعض الحالات ان اول الرجال الذين استطاعوا رؤية تلك التصاوير من خارج اهل المسكن ، كانوا من علماء الآثار المنقبين .

وهناك مجموعة اخرى من الالبه استعملت فيها التصاوير بصفة عامة ، وان كانت مثل هذه التصاوير ما تزال محظورة بصفة رسمية ، ونعني بها الحمامات العامة (١٨) . وتزين مثل هذه الابنية بالتصاوير تقليد يعود الى ما قبل العصور الاسلامية . ويبدو ان تعري المعتنلين والفعاليات المعتادة هناك ، كان يخل فيها بانها تكتف عن موقف غير محترم اراء مثل هذه التصاوير ، وعلى اي حال فان طيبة المكان التي هي فيه لا يمكن ان تعطى اية قيمة تعديدية . ولذلك فان مثل هذه الابنية لم تكن بعيدة جداً عن ربشة الرسام

والفظة الاحيرة التي تعالج ضمن هذا المجال ذات اهمية خاصة . فلقد كان حامي الرسامين هو الحاكم صاحب السلطة سواء كان الخليفة - « خليفة الرسول » - أو السلطان في العصور المتأخرة وهو صاحب السلطة السياسية الفعلية . فهي اي من هاتين الحالتين لا يمكن وقف اعمال حاكم مطلق وحتى مستند ، من لدن اية مؤسسة دينية ، أو رجل دين مهم ، وذلك لان اياً من هاتين المؤسستين غير موجود . والحقيقة ان المسلمين بقاوا فكرة التطرف المتكرر وذلك باعتقادهم ان وجود حكومة معترض عليها خير من عدم وجودها

وادن ، وعلى الرغم من استثناءات معينة ، ولا سيما في مواجهة التمرد فان امراً يصدره الحاكم يتم تعميده ، حتى وان كان مناقضاً للشريعة الاسلامية . فهي رأي (ابن خلدون) ، اكبر مؤرخي العرب (١٩) ، يجد ان هذا يقول : « لقد وضح الرسول المشرع (محمد) (ص) مدبري امور المماحكة ولاهمهم لامتثالهم بالثراء ، ولعنهم الذي لا طائل تحته ، ولا يحرامهم عن طريق الله السوي » (٢٠) « ولكن من لوازم الحياة ، وحياة المشونة ان سرع الناس الى الرخاء وحياة الدعة والجمال ولهذا ما هم يعمدون

الى اقتباس عادات وتقاليد من سبقهم « . والى « تقاليد السلف » هذه يعود فن التصوير الذي سرعان ما ظهر في قصور أكثر الناس سلطة ، وهم الحكام .

وهناك أيضاً اسباب معينة أخرى ساعدت على تنمية الماح العكري عند المسلمين ، للاحتفاظ بمواضيع تصويرية . فقد حدث سابقاً في عهد الامويين . اول سلالة حاكمة في الاسلام . ان ترجمت بعض مؤلفات الاعريق والافاط الطبية الى اللغة العربية . وكان هذا الميل الى ادخال افكار الاقدمين الى العالم الاسلامي قوياً بصمة خاصة في القرن التاسع الميلادي ، ولكن عادة الاستساح والاستهام من المؤلفات الاعريقية والبريانية طلت مستمرة لعدة قرون . وهذا يعني ان بعض الصوص القديمة التي كانت موصحة تصوير في الاصل قد نصمت برجاتها العربية صوراً من نفس المادح التصويرية القديمة ، ولو ان هذه المادح قد عرفت عادة ، ان قبلاً ام كثيراً . وسطق هذا على بعض المؤلفات الادبية ، وصفة أكثر تحصيلها على الانتاج العلمي . حيث تكون الصور التوضيحية ملانة بشكل خاص وضرورية في بعض الاحيان (٢١) .

ومهما كانت الاسباب المحددة لتصوير نوع معين أو آخر (وسوف يذكر الشيء الكثير عن ذلك في اقسام أخرى ذات صلة بالموضوع) فان المرء ليجد عند المسلمين ، كما في أي مكان آخر ، الاردواح المعتادين الشريعة والعرف ومع ذلك فان معرفة وجود مثل هذا الاردواح ، بالنسبة الى فن التصوير كانت مفقودة . وهذا مثلاً هو ما يه « ان حدود » ، الذي لم يشر في طرفة الشاملة أي « المقدمة » (التي اسمها سنة ١٣٧٧ م) الى التصوير . عندما بحث في فن العمارة وفي انتاج الكتب فصف هذا الاهتمام . ومن ثم اهتم معرفة هذه الطاهرة بالتالي ، يعودان الى الانجاء المترابدين المعادي للتصوير في الاقطار الحظقة باللغة العربية (٢٢) (والذي لم يتوقف الا في العصور المتأخرة) ، والى الهبوط في المقدرة الفنية في الاقاليم العربية التي خضعت للحكم العثماني . وبذلك مشاركة مؤلفة ادت الى ادراس صاغة التصوير . وسبب ذلك تركز الانطاع بأن الصوص المعروفة جداً في الشريعة والمعبرة عن الموقف المعادي للتصوير كانت فعالة في كل العصور وفي كل انحاء العالم العربي الاسلامي . ولذلك فان واحدة من مهام هذا الكتاب هو وضع سجل تاريخي مستقيم ، والكشف عن آفاق وصفا من فريد في نوعه مردهر . ان نحن احداً القيم الجمالية بنظر الاعتار يمكن ان يحتل مكانة مرموقة بين فنون العصور الوسطى

يتضح ، اوردناه بان المادة المتوفرة لهذا الكتاب محدودة . فالحص منها كان نتيجة استكشافات أو تعييات سطاعت ان تظهر الى النور ماضي اثرية قليلة عربية تصاوير . ولعل اكثرها عدداً هي المخطوطات الموصحة تصاوير والتي اكتشفت في المكتبات وما أيضاً ترى بصفا عرسية بان اقل من صف طاقم من هذه المخطوطات الموصحة قد عرفت عنها ، كانت محبوبة في مكتبات العالم الحظق باللغة العربية . وقد عاشت هذه المجلدات في المعاهد التركية والعربية ، حيث نهأت العرسة لعدد محدود منها لتظهر خلال القرون الماضية . وكثير من هذه المخطوطات في حالة مرئي لها فقد بصفت معظم اصعها . وبلغت بعض الصع المائة . والتططح والتلوث ، أو شوهت من قل اعداء التصاوير الذين كانوا يقطعون أو يدمرون رؤوس التصاوير (٢٣) وكذلك منحه المحاولات غير الكفوءة التي أرادت بها اصلاح ما تلف منها ، وكانت هذه الاحيرة حاسمة الاعمال لمؤلفة لعمييات الاملاى وما تنقى فيه الكفاية كيما يعطيا صورة عن فن نلاشى مد رمن بعيد ، لكنه استطاع ان يظهر حيوته رعم المقاومة البقية . ومع ذلك فلم يتم اكتشاف القدر الكافي من الماضي الاثري والمخطوطات الوثائقية لتعطي صورة واضحة عن الصور التاريخي ، وبصفة خاصة . عن نمو المدارس الاقليمية . وتتضاعف هذه الصعوبة بوجود اتجاهين فنيين سارا جسا الى جنب في مجموعات كثيرة من الرسوم

ومن حسن الخط ، فإن مثل هذه الفص في المعلومات لا يؤثر اطلاقا في تحس القيم الجمالية ، أو في التأثير الذي أحدثه التصوير العربي على الغرب الحديث .

يدرك المؤلف تماما الامتياز غير الاعتيادي في كثافة هذا البحث ، وتقديم موضوعه للمرة الاولى بشكل كتاب . ومهما يكن فقد كانت هناك بحوث جيدة سابقة تحصى عصورا أو بعض المباني الاثرية والمخطوطات . ونعتبر بعض هذه البحوث من الابداعات العظيمة ، وأن المؤلف مدين - الى حد كبير - الى جهود من سبقوه . فهو يشعر بكل امتنان لهم لأن طبعة هذا الكتاب ، بمجاله الواسع ، تجعل من غير المناسب ان يشير في كل حالة الى كل مثل من مصادر المعلومات . ومثل هذا الامر سيكون واضحا لاحواه من المؤرخين ، وبالنسبة للقارئ الاعتيادي فإن الاقتباس المستمر من العلماء لن تكون له اية قيمة بل قد يكون مصايقا له . والعهر من المشت في آخر الكتاب ، وإن كان محدودا ، سيوجه القارئ الى المزيد من التحريات السابقة المهمة .

يود المؤلف ، بالطر لمعلومات معية عن بعض الفضاي السابقة ، ان يتقدم بالشكر الحار الى كل من احمد أنيس ، وهارولد ميلدن ، واندريه غرانار ، وارست كترنفر ، وجورجيو لبي ديلا فيلا ، وهلموت ريتز ، وفرانز رورتال ، وبرنار مبيون ، وس م شيرن ، وكويتزما . كذلك يقدم شكره الى مديري واماء المتاحف والمكتبات الذين نلظموا فسمحوا له بدراسة المواد التي تحت عنايتهم ، والتي تضمنها الكتاب فيما بعد ذلك فالمساعدة الودية التي قدموها لهذا الكتاب ستشهد الطريق امام تقييم افضل واوسع لهذا الفن غير المعروف الا على نطاق ضيق ..

بِذَائِةُ الْفَنُونُ التَّصَوُّرِيَّةُ

١



اعلان سلطة عالميَّة

في اوائل القرن السابع الميلادي تلقى « محمد » دعوة آلهة ليكون رسول الله الى قومه العرب وكان عليه ان يدرهم آيات عربية من كتاب سماوي . يوم الحساب الذي لا يمكن اختياره سلام الا مانع المادى . الاخلاقية الجديدة التي شر بها كآحر الاسباء . ولكن قل ان يتوفاه الله سنة ٦٣٢ م ، كانت بعض اقواله واعماله تشير الى انه كان يشعر في قرارة نفسه بأنه « مدر العالمين » (السورة ٢٥ آية (٢٤) ، وان الاسلام ، عدا كونه دياً حديداً للقبائل العربية ، فإنه له رسالة اشمل تتجاوز حدود الجزيرة العربية .

ولقد اقام الخلفاء حملات عسكرية كثيرة ، امراطورية عربية اسلامية والتي ساعدت فيما بعد ، الرسالة وطريقة الحياة الجديدتين على ايجاد ثقل عالمي واسع النطاق . وفنحت الجيوش الاسلامية ، خلال خمس عشرة سنة ، كلا من العراق وفلسطين وسوريا ومصر وايران وبرة وطرابلس (٦٣٣ م — ٦٤٧ م) ، فاستولت على المدن القديمة المشهورة ، وانشأت مدناً جديدة . ولأول مرة اصحت اقاليم ايران الساسانية وحر ، كبر من اراضي الامبراطورية البيزنطية تحت سلطة واحدة

وفي سنة ٦٦١ م اتحد المسلمون مدينة (دمشق) في سوريا عاصمة لهم بدل « المدينة المورة » ذات المعالم الاكثر ساطة في شبه الجزيرة العربية . اما دمشق فمدينة تاريخية عربية في القدم وكانت اذاك والى عصر متأخر مركزاً من مراكز الحاضرة الرومانية والبيزنطية . وقامت لأول مرة فيها ابصاراً سلاطة حاكمة ، ظلت تحكم الامبراطورية الاسلامية حتى سنة ٧٥٠ م ، من الامويين الذين يتحدرون من عائلة ارستقراطية في « مكة » . وبعد مقاومة كل الانحاضات الانعصالية لكل الجماعات والاقاليم ، كانت المهمة الكبرى المتفقا على عاتق الامويين تتمثل في توحيد الامبراطورية التي كانت في هذه الفترة بالذات تحكم من قبل العرب وبمصلحة العرب . ولعرض تقوية هذا التماسك الداخلي فقد بدأت عملية التعريب . وكان من احدى السياسات الجديدة حمل اسعة العربية لغة الادارة ، وسك عملة عربية اسلامية ، وفرض سيادة المظهر العربي الاسلامي جملة على الدولة الجديدة مقابل ادعاءات الحاضرات القديمة . ولا سيما الادب القديم التي يعتقد « اذاك » بان الاسلام قد حل محلها . واستؤنف ذلك التوسع العالمي ثانية بعد ان تم كبح جماح العاصر المحركة . وتم فتح شمالي عربي ارضيا سنة ٦٧٠ م . وحوصرت القسطنطية ، ولو لم يتم الاستيلاء عليها ، وثت المسلمون ، بعد حملات عدة ، اقتدامهم في بلاد ما وراء النهر ، وانهارت في سنة ٧١١ م كل من اساسا والسد في شمالي غرب الهند ، وفي سنة ٧٣٠ م كانت الجيوش العربية في فرنسا ، وهكذا اصح الخلفاء في دمشق يمثلون سلطة عالمية حقاً .

اراد هذه المقدمة ، التي خطت باحتصار ، ينبغي فهم المحطات ذات التصاوير لهذه الحاضرة

لا تترأف أقدم التماثيل التي انتدعت في الحصار الإسلامي محفوظة وعلى نطاق واسع على الجدران الداخلية «لعم الصخرة» في القدس، وهي أول بناء صخري. يبي بأمر من الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٨٥ م - ٧٠٥ م) سنة ٦٩١ م وتآلف البناء من قبة كبيرة ورواقين يدوران حول ما هو بارز من الصخرة. وتذكر الأحاديث أن البناء يحي ذكرى المكان الذي بدأ منه معراج الرسول الأعظم. ولكن «أولخ غرابر» قد أوضح بأن الصخرة في ذلك العصر المتقدم لم تكن لها مثل هذه الصفة الدينية، وأن بعض مظاهر الرخارف التي تزين البناء تحكي قصة معاصرة لذلك.

وتُرى الصيغ الرخامية التي تعطى أوجه ومواضع عقود الرواقين ورفعة القبة تنوعاً كبيراً لأشكال رسوم بانية. مشاهد فيها صور أشجار رسمت رسماً واقعياً وأوراقاً مع انمار، وعلاوة على ذلك، استعملت، وعلى نطاق واسع، وحدات من رسوم بانية شكلية تحتلها رسوم زهرية وقرور رخاء أيضاً. وهاتان الصفتان بالاصافة إلى رسوم أوراق «الأكس» المنتشرة في كل مكان، ومن نوع دي أوراق كبيرة ومن تلك التي تكون على شكل فروع ملتوية جميلة. كل ذلك يوضح سجلاً استمرارية استعمال أشكال الفن الكلاسيكي، وليست تلك من الحقائق المدهشة جداً، لأن القدس قد انتزعت من أيدي البيزنطيين قبل ذلك الوقت بما يريد قليلاً عن خمسين سنة. ولكن الشيء غير المألوف، هو وجود أشكال لرسوم بانية عمودية محتشدة وبطاق واسع جداً، تغطي عليها زهرة واحدة أو أكثر سمجة هجينة ذات حجم كبير. وهذا النوع من الأشكال قد طوره نقاشو الحجر وصاغة الفضة في إيران في العهد الساساني، وكانت الصيغ البانية الإيرانية قد ظهرت في الفن السوري السابق للإسلام، ولكن نادراً ما كانت بهذه الكثرة وبأشكال غير كلاسيكية بصورة واضحة. والصفة المميزة البانية في هذه المجموعة هي الاستعمال المفرط لأشكال المحوهرات المصنوعة من الأصناف والأحجار الكريمة والمرصعة في الأشكال البانية. على أن الشيء المدهش والذي يكشف أكثر من غيره عن معنى هذه الرخرفة، هو التباين المتنوع - بربطية وأحياناً أبرانية -، والأكاليل والدروع والتأثر على حواف الأروقة المواجهة للصخرة في الوسط.

وليس هناك شك في أن هذه الصيغ أبحار في كثير من تأثيرها بالغ الأهمية أيضاً. وكانت هذه القوش أكثر من مجرد زخرفة. أما مهمة هذه الصيغ الأولى فكانت إشباع الرغبات الدينية والجمالية للحليفة، واستهواء العرب وغيرهم من المهتدين الجدد. وهذا الاقتصار على استعمال الأشكال البانية الصرفة واستاء رسوم الكائنات الحية. يكشف عن توافق، حتى في هذه البانية الدينية التي تعود إلى زمن مكر، مع الموقف الجديد للظهور، والمفيد بآ الذي وقفه المسلمون. ولكن رسوم الأشجار المنقطة والشكيلات البانية لابد وأن تكون لها أيضاً أهمية حقيقية لكي يسر إحاسيس الكثيرين من العرب الذين خرجوا من الصحراء حديثاً فالعنى المفرط في التصميم، مع إضافة الخلي المطعمة في أماكن عديدة، بحيث أن تستهوي وعلى نطاق واسع، الإحساس القوي الخام للسادة الجدد. فالسبة إلى الكثيرين كانت هذه الرخارف تمثل الرخاء المفرط، أما سطر الآخرين فمن المحتمل أن تكون الأشجار والعواكه والأشكال البانية الأخرى قد أبقت الإحساس المسر الذي تثيره الأراضي الخصبة أو إحدى الواحات ووجهت هذه الإحاسيس في اتجاه ديني.

ومع ذلك، فهالك مظهر أصيل بارز في هذه الرخارف الصيغانية المفرطة في العنى. فهذه الرخارف استعملت، ومثل كل شيء في بناء يشعل أماكن مهددة قديمة، حيث أقيم على موقع معبد يهودي قديم (٢٤). وعلى بقعة ترتبط أسطورياً بتسعة «إسحاق» على يد «إبراهيم» أحد الأبناء المذكورين في التوراة والذي يعتبره العرب جدّهم الأعلى (٢٥). وقد جعل حاكم

الاميراطورية الجديدة اشكال التيجان والجواهر الملكية الاخرى معلقة حول الصخرة المقدسة في ابرز الاماكن من هذه الساية .
 وعمله هذا اراد الخليفة ان يبرز اندحار القوتين الكبيرتين المعاديتين وهما القوة البيزنطية والقوة الايرانية تماماً ، كما اظهر بعد
 ذلك تقواه كمسلم حين ارسل شعار سلطته الاميراطوري ، المؤلف من سراقين ، وفاء منه بذر قطعه على نفسه ، الى « الكعبة » في
 « مكة » . وهذا الايراد المقصود لعلامات النصر الملكية كل اكثر وضوحاً في الكتابات ، التي لم تبن مبادئ الدين الجديد
 ورسائله العالية حسب ، بل انها توجه الدعوة الى اصحاب الديانات القديمة وتهاجم العقيدة المسيحية بشدة ، ولا سيما مبدءاً
 التثليث فيها .

ومع هذا فانه ما يزال هناك مطهر ثالث لهذه الرخاوي ، وهو استمالتها المهتدين الجدد الذين كانوا يهتمونها في يتها

جود بالاسر - - - - - مع لوح الصخرة سنة ٦٩١م في الصخرة بيت القدس



السابقة للإسلام ، والذين حاولوا ان يفهموها في مضمونها الجديد ، فالمحاولة المقصودة في الأساس ، وهي التفوق على آبهة الكنائس ، لم تحقق في التأثير عليهم ، حتى وان كانوا اكثر تقدما من معظم العرب . ولكن المحتوى الحر في ، وإن كان محدودا ، بوحى بالتأكيد على توافقات معينة ولا سيما على صحتها غير المألوفة تماما ضمن العرص الشكلي المختلف للأشجار السبعة التي رسمت بطريقة واقعية وهي . الحلة والرتونة واللور والكرمة وعاقبات القصب الطويل ، والتي اسوحت للتدليل على ان مثل هذه الاشكال قد وجدت في بيئة مريحة ، فانه لا بد وان يعتبر هناك بثابة رمز للفردوس . ولكن لما كانت هذه المنطقة مقدسة استادا الى تصورات العقيدة الجديدة ، وانها الآن مكونة من قل حوريات حملات أو روجات وورعات ، فان مثل هذا التفسير لم يعد ممكنا بعد . وهناك اشارة ايضا الى صورة الارض على عرار ما هي عليه في بعض الكائنات البيرونية . ومنها صورة « بصولا بولس » على سبل المثال ، واد كانت مثل هذه الصيغة التصويرية هي المقصودة ما حقا ، فانها تظهر في دور ثانوي حسب ومع ذلك فان مثل هذا الموضوع الرمزي محتمل الوجود في صسوء الحقيقة التالية وهي ان ذلك يوجد مرة أخرى وبشكل أكثر تطورا في المجموعة الرحرفية التي تزين ماضي اموية متأخرة . ومهما يكن الامر ، فالملاحظ من الباحية التأريخية ان الرحارف بمجموعها لها سمة عامة جديدة ، وذلك لانها تجمع بين الاشكال البيرونية والابراية ، وتشتمل العيسساء فيها - وهي سبط بيرطي - في الرحرفة على طريقة الرحارف الجصية الساسانية . وهكذا فان العرص الاساسي منها يبدو وكأنه ليس لابهار المشاهد حسب بل اكثر من ذلك ، هو الاعلان عن انتصار آخر الاديان السماوية ، ومن المحتمل تبيان سيادته العالمية ايضا .

الجامع الكبير

في دمشق

بلغ حكم الامويين درونه في عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ - ٧١٥ م) فلفد تطلعت جيوشه الى مناطق اخرى في الشرق والعرب اعد من تلك التي بلغت جيوش اسلافه ، هذا في الوقت الذي كان به الخليفة في الداخل قد اظهر طموحاته العظيمة عن سربق مهاج واسع للماضي العامة ، من بينها عمائر كبيرة في مراكز الخلافة . وهكذا فانه شيد مسجدا في العاصمة دمشق سنة ٧٠٦ م ، وآخر في المدينة المورة التي دمر فيها محمد (ص) والتي كانت المركز السياسي للإسلام سابقا (٧٠٦ - ٧١٠ م) ، وثالثا في القدس . المدينة المقدسة لدى اسماء الدباثين الفديمتين (٧٠٩ - ٧١٥ م) وبالإضافة الى ذلك فاننا نعرف من المصادر الادبية ان الخليفة امر بترزين الكعبة الشريفة في مكة بالقيساء .

ويعتبر جامع دمشق الكبير الاهم من بين هذه العمائر بالسبة لتاريخ التصوير ولشوء الخط فان مساحات واسعة من قيسساء الجامع الكبير قد تلفت سب الزلزل والحرائق . لذلك فان ما تبقى منها الى يوما هذا عبارة عن اجراء متائرة ها وهناك في باحة المسجد وإلى حد ادنى في الداخل وقد تم ترميم بعض هذه القيسساء ينما استدل القسم الآخر منها في العصور الوسطى . وبالرغم من كل هذا التلف ، فان ما تبقى منها يكفي لاعطاء اطباع حي عما كانت عليه من عظمة في وقت من الاوقات .

وبعد بعض اشكال من رسوم القيسساء في مجموعة جامع دمشق ، مثل اوراق (الاكتس) النابعة من قرون الرحاء او الزهرات ، او الاشجار المرسومة رسما واقفيا ، مشاة لما هو موجود منها في قبة الصخرة . على ان هناك ميرة باررة جديدة هي الرسوم المعمارية التي تؤلف الموضوع السائد الآن . وتظهر رسوم الماضي هذه اما في هيئة مجاميع صغيرة أو وسط مناظر برية ، كما هو طاهر في المشهد الشامل على الجدار الغربي للرواق ، وهو المعخرة الرئيسة لاقية من رحرف المسجد . فيها شاهد مجموعات عديدة من ماضي دات طرر مختلفة تقع بين ثمانية اشجار صخمة ، وبالغرب من متسع مائي اشه بهر بجري شكل واقعي ،



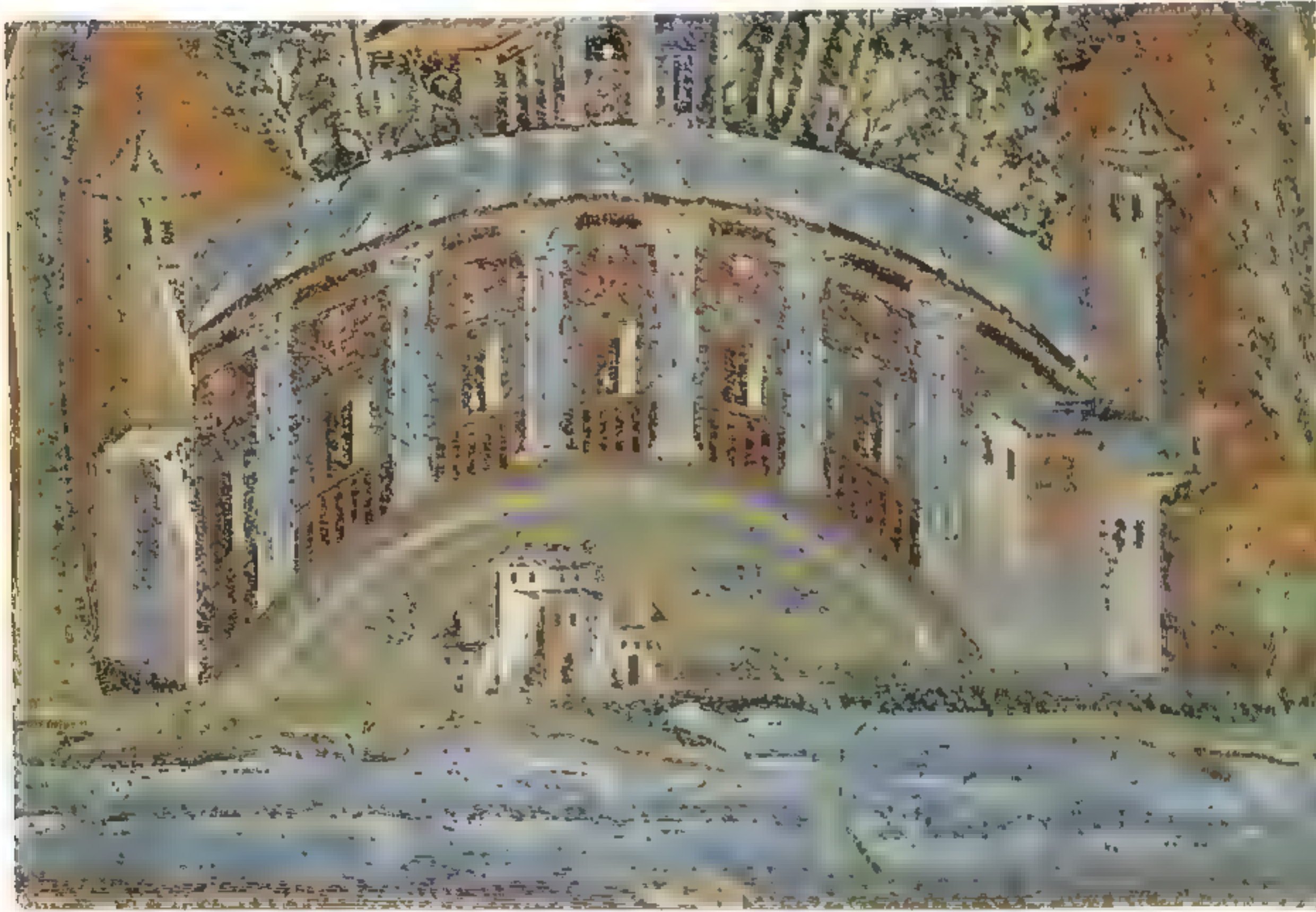
Figure 1. A highly detailed, colorful, and abstract artwork, possibly a tapestry or textile design, featuring intricate patterns, swirling motifs, and a central vertical axis. The design is dense and vibrant, with a mix of brown, blue, green, and red tones, and numerous small, light-colored dots or beads scattered throughout.

وأحيانا يتحرك تدفق مياه أحد الرواد ، ثم ينساب هدوء أكثر وبقوة كافة لجرف احراء من الصفة وبسطيح المرء ها وفي اي مكان احرا ان يميز بين ثلاثة انواع من العمار اولها القصور المرحرة باعراط ، والمؤلفة من طابقين ، والمشي المشورة صورته ها كان قد اكتشف على جناح بين قوسين في الرواق العربي . والطابق الاسفل منه يتكون من صالة عالية نصف دائرة وذات سقف محاري الشكل ويعلوها بهو مفتوح ، وقد غطي الطابقان معا بسطح مخروطي الشكل مزين باوراق طويلة اتجهت رؤوسها الباتة نحو الاعلى والداخل . وهناك الى يمين هذا الجناح الضخم والى يساره امثلة لجاني أو عمار خاصة ، تشمل بمهارة الفراغ غير المنتظم على جاني القصر ، والتي تظهر ايضا في مجموعات من المنظر الشامل الكبير . ولهذه البيوت الصغيرة سطوح مسطحة مستندة على اعمدة ، أو ذات سقفوف محدبة تقع تحتها مباشرة بوابد صغيرة . اما بالنسبة الى القرى المتامية بشكل طمعي فانها تقوم ، دون انتظام ، الواحدة منها بعد الاخرى ، لتدور حول تل تظهر فيه تتوءات صخرية وبعض الاشجار

البحر - ص ٢٧

البحر - ص ٢٨

منظر جري من جبل جبال سلا القبل للبحر في ١٩١٥ م على المنحدر الغربي من وادي المسجد الكبير في دمشق





منظر من قصر في مدينة دمشق - دجلة القلعة التي من رواق المسجد الكبير في دمشق

ومختلف أجنحة القصر التي تظهر في منظر أمامي مواحه للمشاهد تماماً ، فإن هذه المجموعات الصغيرة تبرز البيوت من راوية تتعقب مدار الريف في حركة طبعة عادية ، وكذلك ، فدلاً من هذا العرض الفني لمثل هذه الأشكال الزخرفية كالاعمدة وأصاف الأعمدة ، والدرايات وفروع أوراق الأكاكس التي تری في العماثر الفخمة ، فإن المرء لا يشاهد سوى أشكال غير مسطحة لتوزيع الضوء والظل على هذه الأشكال البسيطة المكعبة . وتمثل النمط الثالث لهذه العماثر بالمدخل المكشوف على يمين تصميم الحياض . كما يتمثل صفة أوضح ، في ميدان ساق الخيل الكبير الذي يقع ضمن المشهد الممثل على الهرم وعلى الرغم من اشتقاق هذه الأساطير المتنوعة من المأثورات من أصول مختلفة بشكل واضح ، فإنها قد مرحت ، دون شك ، بمهارة كبيرة وأنها تؤلف مجاميع متكاملة دائمة التعبير ذات طبعة خيالية مهجعة . وحتى السداحة والتخلف الأسبانيان في التعلب على قصصها التفصيلية ، ولاظهار العدد الثالث ، لم يستطيعا إفساد استمتاعنا بها . فهي من ناحية الصفة أيضاً تكشف دورها عن مهارة كبيرة . ولقد لاحظت (مرغريت فان برشم) ، التي قامت بأول تحليل دقيق يعتمد عليه ، أن تسعة وعشرين لوفاً مخططاً على الأقل ، قد استعملت في التصوير ، وأنها تشمل ثلاث عشرة درجة من اللون الأخضر ، وأربع درجات من اللون الأزرق والذهبي ، وثلاث درجات من اللون الفضي .

ومعركة العماثر والطريقة التي رسمت بها ، مثل رسوم الأشجار والزخارف الشكلية لأوراق الأكاكس ، مشتقة من أصول كلاسيكية . وتظهر مجموعة من العماثر الكبيرة لمدينة محاطة سور في صيفاء من أساطير تعود إلى القرن الخامس الميلادي . وانشاءً من الربع الثاني للقرن السادس الميلادي انتشر موضوع طوبوغرافية المدن في أراضي كثيرة من الكنائس ، ولا سيما في شرق الأردن من أمثال كنائس مدن جرش ومأدبة ومعان وعبرها (٢٧) . أما سوانق أو أسلاف المجاميع غير المنتظمة للمباني العالية ذات السقوف المستوية أو المحددة ، المتجمعة معاً ، والتي يعلو بعضها البعض الآخر ، فموجودة في الرسوم المعمارية الجدارية من نمط رسوم « بومي » (٢٨) ومثل تلك التي وجدت في إحدى المباني بمدينة « بوسكوريال » (التي تعود إلى القرن الأول قبل الميلاد) . وثمة مظهر آخر من مظاهر تصاوير « بومي » يتمثل في تصاوير الماطر الربة يتقدمها متسع مائي يتصدر الصورة ، فضلاً عن أن الموانيء والأهبار والبحيرات في تصاوير « بومي » قد أعطيت عمقاً وهمياً أكبر بحجم العدد الثالث أو المطور ، أكثر مما هو في المتسع المائي الموحد في منظر دمشق الشامل . ومن ناحية أخرى ، فإن العماثر ذات الطائفتين والمباني العامة تكشف عن علاقة برسوم العماثر الممثلة في الكنائس البيزنطية ، كذلك التي جدها في صيفاء كيسة (سان جورج) في (سالوبيكا) (التي تعود إلى القرن الخامس الميلادي) . وحتى المظهر غير المألوف لسطح السقف الذي يتحول إلى أوراق فإن أصوله موجودة في الفن الكلاسيكي المتأخر أو في الفن الذي يعود إلى بداية العصر المسيحي .

وهذا العصر يتحدر من الأوراق أو التماثيل غير المعهومة التي توحد في الرسوم التصويرية لسطوح سقوف المعابد الدائرية ومن ناحية أخرى ، هناك ظاهرة مألوفة في الأبواب ، هي وجود سلسلة تنتهي بلؤلؤة مدلاة ، تبدو أنها تعكس العادة التي مارالت موجودة في الشرق الأوسط وهي تعطية المداخل ملابس من الحرير التي تقلل من الورد ومن دون أن توقف مرور تيار الهواء وإن استعمال السيفاء قد قل من استعمال مثل هذه السائر المتألقة إلى حد سلسلة واحدة أو سلسلتين ذات أحراء كبيرة ومترفة وبخلاف صيفاء قبة الصحرة ، التي ترتبط بها من ناحية الأسلوب والصفة ارتباطاً وثيقاً ، فإن الزخارف الجدارية الصيفائية في جامع دمشق ليس فيها أي تأثير فارسي . وقد يتضح هذا الأمر مما ذكره المؤرخون العرب من أن عمال الصيفاء كانوا قد



أبريق قنبر (الوسط) - حاكم غنبر (الأسفل) مع قائد (اليمين) - المصباح سنة ١٧٦٥م - محفوظ في
 أصل الوثائق التي في لائحة المخطوطات.

أرسلوا من لندن امبراطور بيزنطية وطلب من الخليفة بعثه . وقد شك القاد الاولون في صحة هذه الرواية . ولكن الدليل هو انه على الرغم من استمرار الحملات العسكرية الموسمية . فان المجاملات بين اللاتين الاموي والبيزنطى كانت مستمرة مثل استمرار النشاطات التجارية بينهما ، لذلك فان ما رواه المؤرخون العرب قد أصبح الآن أكثر احتمالاً . كما ان مثل هذا التعاون الرسمي من شأنه ايضا ان يفسر لنا تكييف الفيفاء الغربية بشكل خالص لتكييفها جامع دمشق .

ولا يوجد ادنى شك في ان أولئك العمال قد أجروا مهامهم طفاً للمتطلبات الاسلامية . فقد استمدت رسوم المحلوقات البشرية والحيوانية تماماً ، على الرغم من ان تراكيب معمارية أو طيحية ماثلة في الكنائس عادة كانت تبرز مثل هذه الرسوم الشريرة والحيوانية . ولكن كيف يجب ان تفسر هذه العماثر والمشاهد الثمالة ؟ من التعاسير الاولى لها تفسير واحد يقول بان المدينة التي تقع على مجرى النهر انما هي مدينة دمشق نفسها ، مثلما تمتد في الواقع على جانبي نهر (بردى) . ولكن حتى اذا ثبت بان ذلك كان صحيحاً ، فان ذلك لا يمكن ان يفسر رسوم العماثر الاخرى الكثيرة الموجودة في اماكن اخرى من الجامع . ويقول تعليل آخر بان المظهر يمثل « مدينة الله » وهو مشتق من المناظر البرية الاغريقية والهلنسية للعردوس . والحقيقة ان النصوص التاريخية العربية المعاصرة أو شبه المعاصرة لا تؤيد مثل هذا التفسير . وان من الصعب ، على أية حال ، ان يرى كيف ان هذه الزخارف كانت ملائمة للمحتاج الكبير الذي اعده الخليفة الاموي . والارجح فان مفتاح تفسيرها قد اوردّه الجغرافي « المقدسي » (٢٩) حوالي سنة ٩٨٥ م . ولما كان هو احد مواطني مدينة القدس ، فانه كان يعني تماماً المعنى الحقيقي لهذه الصيغ . فقد كتب يقول « ان من المير ان تكون هناك شجرة أو مدينة شهيرة لم تصور على تلك الجدران » وهكذا يدور لنا ان « المقدسي » قد اعتبر هذه الرسوم تتضمن صورة العالم كما تشاهد في مظهرين للعمارة والطبيعة .

ويكرر « ابن شاذان » (٣٠) ، وهو من مؤرخي القرن الرابع عشر . ذلك عندما يقول ان الصيغ ، تمثل كل الاقاليم المعروفة . بل انه يستطيع ان يميز الكعبة في مكة ، وهو ساء ذو صفة فريدة لا يوجد ساء آخر غيره . استطاع المسلمون تمييزه مثل هذه السهولة . وكما اوضحنا سابقاً ، فان التراكيب المعمارية تؤلف هي الاخرى ايضا موضوعاً للخرق في الفن الكسي المسيحي المعاصر . وهو موضوع يعبر ، كما قال « ارنست كسجر » ، عن مفهوم « وضع مظاهر العصور المادية تحت همزة الكعبة » . على ان مثل هذه الفكرة لا يمكن ان تكون قد انتقلت من ديانة لاخرى ، دون حدوث تفكك داخلي ذي طابع اقتصادي . ولقد قامت السياسة المائلة للخلفاء الاوائل على الصربية العالية التي كان يدعمها غير المسلمين . ولذلك فان تحول عدد كبير من الناس الى اعتناق الاسلام قد فرض حالية الامبراطورية الاسلامية (٣١) . انها الدولة الدسوة - وكان الامويون اهتمهم يشعرون بانهم قادة دولة قل ان يكونوا دعاة دين - وهذه الدولة تمثل آدابك القوة المهيمنة على العالم . وهكذا يظهر ان صيغ جامع دمشق كانت تؤكد بان العالم كله ، قد اصبح تحت درع الخلفاء ، وأنه قد دخل في « دار الاسلام » . وحتى الكنائس الموجودة في مختلف القرى والمدن اصح لها مكان في هذه الامبراطورية . ولو انه كان على العماثر ان يحددوا رسوم الصلوات غير المرعوب فيها وما يرال هناك مظهر آخر يميز هذه المناظر عما يمثلها في المناظر المعمارية في الصيغ والمحفوظات المسيحية . ففي تلك المناظر تبدو القدس وكثير غيرها من المدن بأسوار دفاعية وازراج عالية وبوابات ممتدة . والحقيقة ، ان هذا يمثل المظهر الرئيس في تلك المناظر . ولكن مثل هذا العصر الدفاعي مفقود في صيغ جامع دمشق . فكل شيء مكشوف وهادي . وباختيار صيغة الصورة « البسيطة » بدلا من « الزمر » الواقعي ، كما كان شأن الفن الكسي ، تم الاعلان عن رسالة متجددة جديدة

والامبراطورية العربية قد افتحت العالم كله ، والآن وتعاليم الاسلام حل العصر الذهبي أو العردوس ، في الارض ومن العير على المرء ان يتصور دليلاً اقوى اثر السلطة عالميه تمارسها دولة جديدة اكثر مما وجدناه معروصاً في هذه الرخاوف الصيفائية التي يضمها الجامع الرئيس في العاصمة دمشق .

قصير عمرة (٣٢) :

في سنة ١٨٩٨ م اكتشف « الوامويل » (٣٣) حماماً ومراً لا امويين على بعد حوالي خمسين كيلو متراً الى الغرب من الرأس الشمالي للبحر الميت . وبعد ان قام برحلتين احريين ، ورحلة ثالثة اصطحب معه فيها احد الرسامين ، اصدرت اكااديمية « فيا » مطوعاً صحفاً يضم لوحات ملونة قدمت لأول مرة الى العالم (المدهش) مجموعة كبيرة من رسوم دوات الارواح في قصر عربي قديم . ولقد كانت كثير من الرسوم الجدارية التي وجدت في الحمام ما تزال يمكن تمييزها بجلاء ابداعها ، ما عدا القليل منها التي اصحت سوداء بفعل دخان الدخان التي كان الدود يوقدونها عند حلولهم هناك ، ولذلك نشوت تلك الصور بفعل الحمام فعدا القسم الاكبر منها لا يمكن رؤيته . ومع ذلك فان الاقسام الباقية منها ، بالاضافة الى اللوحات التي تضمنتها المطبوعات الاولى ، تعطيا صورة عن الفن الاموي الديوي . افضل بكثير مما قدمته اي من القصور الاخرى من اكتشافها ومع هذا فلا بد لنا من الاعتراف ايضاً بان اهمية الكثير من مظاهر هذه الرسوم ما تزال عامصة

تمثل الرسوم الجدارية « لقصر عمرة » في مظهرها العام حقيقتين مدهشتين . فهناك اولاً تنوع غير اعتيادي في الموضوعات وفي نطاق واسع من الرسوم التي لم تترك اي جزء من الجدران ، والسقف مكسوة الخشب ، غير مرصوف . فهي تغطي حتى القسم الاسفل من الجدران برسوم تقليداً للتائر . وثانياً ، نلاحظ وجود انتقال معاجي من موضوع الى موضوع آخر ، وانجاه نحو تقسيم المطر الى وحدات تستمر لتكون صفة بارزة من صفات من التصوير عند العرب في القصور المتأخرة . فكثير من المواضيع تتعلق بالفرض المقصود للمبني ، أو تشير الى الاهتمامات الخاصة للعائلة الاموية . وعلى الرغم من وجود العناصر الفارسية ، والعناصر الاخرى التي يحتمل انها احدثت من بلدان اسيا الوسطى ، فان المفاهيم الفنية والاسلوب قد احدثت ، ونطاق واسع ، عن الرسوم الرومانية المتأخرة أو البيزنطية . ومما يلفت النظر كثيراً ومنها المطر التي تؤدي في النهاية الى ذبح الظاء ، وان كانت لا تبرز بوضوح اشتراك امير الصيد . كذلك تظهر ماطر في حمام ، وتمارين رياضية ، ومرايات للمصارعة ، وكثير من السورة العاريات في وصفيات مختلفة ومجموعات عائلية . وهناك سلسلة من الرسوم الصغيرة لاعمال بانية مختلفة تؤلف اشارة واضحة الى اهتمام اموي آخر . ولكن الشيء الذي لم يكن متوقعاً هو وجود رسوم آلهة اسطورية اعريقية لفلسفة والتاريخ والشعر ، والتي يبدو من المصامير الاغريقية لها ما بها تشير الى ان المالك الاصلي لهذا القصر كان يعرف اللغة الاغريقية . وكانت توجد كذلك قبة نقلت فيها رسوم الجيوم فلا علمياً ، وذلك تقليداً لرخاوف القباب الكلاسيكية المتأخرة . وعالماً ما تكون هذه في بيئة ضيقة ، لكنها مع ذلك تبرزها ايضاً رسوماً فلكية على غرار ما هو موجود في مشهد الصب الاساسي المقوش على احد الاحتام في « حزانة الاوسمة » في باريس . والى حد لا بأس به ، يوجد كذلك رسوم زخرفية لشر وحيوانات من رسوم اطر مصلعة أو داخل رسوم من الفروع النائية . وتبدو هذه الرسوم الجدارية لأول وهلة وكأنها زخرف ليس الا ، ومع ذلك فان البعض منها يظهر في مثل هذه الصيغة اهمية فنية كبيرة . فالمشاهد المرححة بعمال الحجر والجاريين ، والصانع الاخرين ، تين ان هؤلاء لم يتم تصويرهم من أجل اعصهم بل لكي يشار بذلك الى الاهداف الاموية . وهذه الصيغة التصويرية تنبع ، على كل

حال . صيغة بيزنطية سابقة يشاهد فيها اشخاص منهمكين في اعمال ساء على مقربة من صورة « جوليانا ايقيا » الجالسة على العرش في مممة على غرة نسخة من مخطوطة كتاب « ديوسقوريدس » (٣٤) تحت لها قبل سنة ٥١٢ م . وهذه الصورة ارادب الاميرة ان تعلن انها قد بنت احدى الكنائس في اسطنبول (دار الكتب الوطنية في فيسا ، مجموعة عريس رقم ١) هاك مظهر آخر للدهية الاموية كشفت عه صورة سماء مزينة بالججوم مرسومة داخل قبة مرع الحمام وهاك امثلة من رجاوف الافية الوثنية والمبجبة المكرة فيها صور رمزية للسماوات العليا ، أو تصاوير خيالية لاقاليم سماوية . ولعكس بدلا من تصوير اى من هذين الحطين ، اختار الفنان صورة علمية الى درجة انا . حتى في هذه الفترة المكرة من التاريخ ، نجد فيها تفهما مباشراً وعقلاياً للتظاهر الطبيعية ، وبذلك تكون قد وضعت معياراً للعصور اللاحقة . ومع ذلك فان الموقف العلمي اراء قضيه بصويريه لم يستعد الاحتمال بان تكون لزخرفة هذه القبة وطبعة سحرية ايضاً ، وبعبارة اوضح ، ان تؤمن الرجااء الذي كان معم فيه رب ذلك البيت

وما خلا هذه المواضع المتسوعة هاك منظران اخران ايضا . تالغان الآن ، لسوء الخط ، وهما دوا اهمية كبيرة . فهي نهاية الرواق الوسط لقاعة الدحول الكبرى ، والتي يحتل انا كانت معدة للاستقبال أو للاجتماعات ، توجد صورة جدارية لشخص جالس على عرش ومخاط رأسه بهالة ومعه مرافقون . وقد رسمت التصويرة على الطريقة البيزنطية التي يرسم بها « سيد الكون » . وتحت هذا الشخص يرى منظر مائي فيه رورق بحركة اربعة اشخاص عراة ، كما يصم المطر ايضا وحوشاً بحرية هائلة وطيراً مائياً . وتشير المنطقة الررفاء المحيطة بالعرش الى السماء بكل وضوح ، وقد تميزت هي الاخرى سحر تملؤه الطيور . ولقد تلت الكتابة العربية المدونة فوق عرش الامير تالغا تاما في عهد « موريل » بحيث لم يستطع قراءتها . ومع هذا فيحتمل جدا ان تكون هذه الصورة تمثل الخليفة معه ، كما حدث ذلك تماماً في قصور اموية اخرى والتي وضعت فيها الصور المماثلة في مواضع مرموقة . اما المطر الآخر ، وهو يثير دهشة اكبر ، فقد رسم في الجانب الايسر لقاعة المدخل ويشاهد فيه تصاوير ستة ملوك في شكل مواجهة تامة للمشاهد . وضع من هم اكثر اهمية من يسمهم في الصف الامامي ، في حين وضع اقلهم شأماً في الصف الخلفي . وهاك كتابات عربية واعريفية تميز اربعة اشخاص مهم وهم الامراطور البيزنطي ، وشاه ايران الساساني (٣٥) ، وروذريق ، اخر ملك قوطي غربي في اسابيا ، والجاشي ملك الحشة الذي يقف في الصف الخلفي . ويحدد الاستدلال التاريخي ايضا الشخصين الآخرين باهما امراطور الصين واحد الحكام الانراك او الهود . وهذا المطر يرودنا مباشرة سلسلة تواريخ لهذه المباني ، ذلك لان « روذريق » لم يكن ملكا الا لسنة واحدة قبل ان يقتل في احدى المعارك التي حاصتها الجيوش الاموية صده سنة ٧١١ م ، وهذا يجب ان يعتبر اقدم تاريخ ممكن للقصر . فيما تشير نهاية الاسرة الاموية الحاكمة في سنة ٧٥٠ م الى اخر تاريخ له . كذلك اتضح بان هذه الصورة العريضة المهمة كانت تحدم عرساً معياف نتيجة الحث الذي استمر اكثر من خمسين عاماً من قبل « ماكس فان برشم » و « ارست هيرنفيلد » و « اولع عرابر » ، اصبح المعنى الحقيقي للمطر اكثر وضوحاً بصورة تدريجية . فهذه الصور الجدارية تمثل مشهداً رمزياً مقولاً عن صورة فارسية تمثل ملوك العالم وهم يحيون سيدهم . وكان اولئك الملوك قد هزموا جميعاً على يد الخليفة في بداية القرن الثامن الميلادي ، ومع ذلك فاهم في الوقت الذي كانوا يشاهدون فيه وقوا على مسافة مناسبة امام الحاكم المتوج ، فان الصورة لا تكشف عن وطأة اندحارهم بالطريقة المألوفة المؤلمة والمثيرة التي كانت تصور بها ماطر الانتصارات الساسانية والبيزنطية . بدلا من ذلك ترى على ملامح الملوك سمات التجبل التي تلقى بها الخواريون « المسيح » كما هو واضح في صورة « كوديكنس روز سيس » او في فيسعاء كيسي لور وروذريق لي مورا » و « سانا سيسليا » في روما



مذبح منقوش من القرن الخامس الميلادي - رسم جداري في الكاتدرائية من سرج القمام -

وعلى هذا فإن صفة الهرمة قد تحولت إلى علاقة جديدة . فالخلقة يعتبر هؤلاء الحكام أعضاء في « أسرة الملوك » التي هو قائدها ، في حين يعترف الحكام الستة سلطانه ويخضعون له ، فهذه العلاقة الودية من جانب الخليفة مع ممثلي سلالات حاكمة قامت منذ عهد طويل ، من شأنها أن تخدم الخليفة معه لأنها بصفي صفة الشرعية على حكمه الجديد . ومع أن المطر بطوي على صفة نصالحية فإنه مع ذلك يؤلف تأكيداً جديداً لسلطان الخليفة . فإدخال موضوع شرقي صفة صفة غير متقنة في مجموعة كلاسيكية حاللة أخرى يجعل العرض من هذه الصورة الجدارية أكثر وضوحاً . ويحتمل أن هناك عرساً مشابهاً بطوي عليه صورة الأمير المتوح المشابهة لصورة « سيد الكون » . أفلا يعبر الرسم الموحود في الوسط ، وهو من أكثر الرسوم أهمية ، عن العكسة القائلة بأن الخليفة كان يحكم الأرض ، التي كان يطل عليها من فوق ، الذي تم التبدل عليه بالوحوش الحرة والواقع تحت السماء الواقعة ، التي دمر إليها بالطيور ؟ أن مثل هذا المطر العالمي لحاكم تحيط به الطيور براء مصورا في صحن أساسي من الصفة محطوط في متحف طهران ، وما تزال ذات العكسة ترى على الحرف ذي البريق المديني الفارسي الذي يعود إلى القرن الثالث عشر كما أنها موجودة أيضا (وعلى الأقل بالنسبة لتمثيل الماء) في تصويرة عرة لمخطوطة عربية تعود إلى القرن الثالث عشر أيضا

الروح ص ١٩٠

أما تحليل صور النسوة الفارسيات فإنه يلتقي صوماً كاشفاً على صفة أخرى من صفات الرسوم الموحودة في « قصر عمرة » فوضوح صفة التجسيم وتأثير الضوء والظل والحركة الطبيعية في هذه الرسوم يكشف عن مدى اعتمادها التقليد الروماني ، ومع ذلك فإن الأشكال المهمة التي تصور النساء تعكس في مظهرها الجسماني ، مفهوم الجمال الذي اتعد كثيراً عن مفهوم الجمال في العصر الكلاسيكي . والحقيقة أن التركيز على الصدور المثمنة والمخصور النحيفة ، قد أدى إلى الافتراض بأن هذه الرسوم تستند إلى أمثلة هندية أو إلى صور ثابوية من بلدان آسيا الوسطى التي هي بدورها منقولة عن أمثلة هندية . ففي الوقت الذي وجدت فيه التأثيرات الشرقية في الفن الأموي ، كان العامل الأساسي هو الموقف الذهبي الذي شجع الأمويين على قبول قانون الجمال هذا فحين لا يستطيع أن يفهم هذه الرسوم من غير أن يدرك بأن هذه الأشكال الجسمانية لم تكن مجرد استعارات إحصية ، بل كانت تعكس صدق المفهوم العربي للجمال الأشوي . كما يمكن أن نستخلص ذلك من السوانق العرامية المستحبة في القصائد العربية القديمة فهي أعاني الحب هذه بتطيع المرأة أن يقرأ بأن المرأة العربية المثالية يجب أن تكون بديلة إلى درجة أنها تسقط ثامنة ، وأن تكون غير مهتمة حين تستيقظ من النوم ، وأن تقطع ألباسها حين تتحرك بسرعة ، وأن يكون يدها بارزتين ومكورين وقدها حبيلاً ورشيقاً ، وظهرها متدلّية ، وشعرها مائلين ، وأردافها مثقلة تعوق مرورها عبر الباب . وقد قيل أيضا أن ساقها يسمى أن تكونا أشبه بأعمدة الرخام والمرمر ، وجيدها جيد المرال ، في حين يوصف ذراعاها بحسن التكوين ويصمان كوعين لديين بأعين ، ورسمين مكبرين ، وأصابع طويلة . أما وجهها بوجهه البضاوين فيجب أن لا يكون شاحاً ، وأن تكون عيناها أشبه بعين الطي ، وأن تسم كرة العين بالياض والسواد بشكل طاهر . فهذا المثال النموذجي من الجمال لم يكن يخص الشعراء من الدوحسب ، وإنما كانت له ذات الغنة في اللاتلات أيضا . فهذه المظاهر ذاتها عثر عليها في رساله بصمت كل الصفات لفاتة عربية أسيرة بحث بها أحد الملوك العرب إلى سيده ملك فارس . فمثل هذا الوصف كان يتحارب بشكل تام مع رغائب النساء ولذلك أحفظ تلك الرسالة بين ملفاته . ومع هذا يوجد أحراف واحد عن المطابقة التصويرية الخالصة للشهوانية الجسدية المحددة . فالعيون العميقة نظراتها الباكية المحدقة في اللانهاية يعكس طياراً آخر من التصوير تعرفنا عليه من الرسوم القطية والمسيحية الأخرى التي كشفت عن ميل واضح تجاه المسائل الروحية واللا دنيوية . ولا بد من الاعتراف بأن مثل هذا الاتجاه لم

الروح ص ٢١

يؤثر في الاسلام مثلما اثر في المسيحية . ومع هذا . ففي الوقت الذي لم يظهر فيه اى موقف سلبى في الاسلام تجاه الجسد ، فان المعنى الدقيق للحشمة بالنسبة الى النساء في الحياة العامة ، قد جعل الجسم الانثوي سيطر كثيراً بالالسة ما دام يحيط اطار شكل رجل . ولقد تبرزت هذه القاعدة حتى في حالة تصوير المرأة على الجدران أو في صفحات المخطوطات . ولم تظهر الصورة العارية أو شبه العارية الا في الرسوم التي كانت تزين دور الحرم .

تظهر رسوم الاشخاص في قصر عمرة شيئاً من الاعتباط ، على الرغم من اشتدادها المطلق الى اصول تعود الى العصر الكلاسيكي المتأخر ، في حين يعكس رسوم الحيوانات احساساً اقوى بدقة الملاحظة وهي اقرب الى الطبيعة من غيرها . ويجسد هذه الحالة معاً في منظر الصيد وفي رسوم الحيوانات الزخرفية . ولعل القابلة الكبرى في تصوير حياة الحيوان كانت تعتبر قلاصعة مميزة في الفن الشرقي القديم ، وقد ظلت هي الصفة المميزة للتصوير العربي المتأخر .

والواقع ان الكتابات الاعرفية في قصر عمرة تكشف عن حذف واحطاء . واكثر من ذلك ، فانها حططت اول الامر ثم اصبحت اليها الالوان فيما بعد . وهذا يكشف بان القابض لم يكونوا في موطئهم طمحين باللغة الاعرفية ، وانهم عندما استطاعوا ان يكتبوا اللغة العربية مباشرة على الجدران وكتبوا بعض الكلمات بشكلها الفونى ، فانهم كانوا يحسبون اللغة العربية ، ويحتمل انهم كانوا من نفس المنطقة . وربما لم يكن البعض منهم من المسلمين . ذلك لان واحدة من هذه الكتابات فيها سمات مسيحية قوية . وآخر القضايا تتعلق بصاحب هذا المبنى « الخليفة » الوليد » يجب استنساخه ، ليس من ساحات المبنى المعتدلة حسب . وانما ايضا بسبب الكتابة التي تشير الى احد الامراء والذي يحتمل انه احد اعضاء العائلة الاموية الحاكمة . وقد يكون هذا الامير اما الخليفة المقل ، « الوليد الثاني » (٣٦) أو الخليفة المقل « يزيد الثالث » (٣٧) وكلاهما تولى الحكم بصفة خليفة لمدة قصيرة في السنين ٧٤٣ و ٧٤٤ م . وكلاهما اصحاب سوات عديدة في الصحراء . وكان المعروف عن « الوليد الثاني » بأنه كان ملماً باللغة الاغريقية . وهكذا يمكن القول بان الرسوم تعود الى عهد حكم الخليفة « هشام » (٧٢٤ - ٧٤٣ م) (٣٨)

قصر الحير الغربي

ولم يكن قصر عمرة هو المنزل الوحيد الذي شيد في تلك الفترة في الصحراء أو على مقربة منها . ذلك لان معظم بي امية كانوا يكرهون العيش في المدينة لانهم يطوبها مردوخة وغير صحية ، ولذلك اشوا لا يقيمون الكثير من الماني التي تشبه العلاج والتي تحتوي بصفة اعتيادية على حمامات وحظائر ، عد تحوم الاراضي الرديئة في سورية وشرقي الاردن . والواقع ان انا من الحفص الذين جاؤا بعد « الوليد » لم يقيم في دمشق بصفة متواصلة ، ومن الكثير من الامراء كانوا يسكنون في هذه المبانى ، التي كانت لها وطبيعة مردوخة هي انحدارها مراكز لادارة الاقطاعات ومقرات للصيد . وما عدا قصر عمرة بوحد قصران امويان اخران مهمان تصاوير هما قصر « الحير الغربي » (٣٩) « وخربة المعجر » (٤٠) .

فقصر الحير الغربي ، قصر مشيد بانقان ومرحرف باعراط وهو يقع على الطريق من دمشق الى تدمر ، ويقف فيه « دايال شلومرغر » في سبي الثلاثينات . ويعود تاريخه الى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك ويحتمل انه شيد في حدود سنة ٧٣٠ م . والقصر يحتوي ، بالإضافة الى عدة رسوم مهمة ذات رؤوس بشرية . على صورتين كبيرتين في ارضة العرف باب السلام وهما عني العموم محوطين بشكل جيد ولو ان الواضحة قد اصحلت نوعاً ما في الوقت الحاضر ، والاحراء القربة من مدينة السلام هي ابي

فقدت معظم زخرفتها . وتشير بعض التفاصيل المتعلقة بتصميمها ، ولا سيما الالتفات المفاجيء من مناطق يده الى مناطق ذات لون غامق ، الى ان هذه الصور الجدارية ليست سوى تقليد لعباءة قد يستغرق صنعها وقتا طويلا . ومن هذا التقليد في وسط آخر لم يكن من الامور غير المألوفة آنذاك أو قبل ذلك ، وهو يشير الى تقليد لترصع الارضه بلرمر الذي يعود الى العصر الروماني وما بعده .

الرجوع من ٢٥

فالتصوير الاول يتبع الطريقة الكلاسيكية التي كانت سائدة في المنطقة . فهي الوسط يقوم شكل دائري كبير مشعوب بصوره صعبة لامرأة تمسك برداء فيه ثمار مختلفة . وهذا يشير الى ان تلك المرأة هي (حنا) آلهة الارض ، والتي تظهر هياكلت علاقتها الجهبية ، وكما هو الحال في الامثلة الاخرى ، فقد طوقت عنقها افعى . وحول هذا الشكل الدائري ميدان مستطيل فيصح محاط هو الآخر باطار مشعوب برحارف من فروع نباتية تصمم عناقيد من الازهار . ومن الرحارف النباتية في الحقل المستطيل مخلوقات لهما بدن اسنان غار الصدر ، في حين يتألف القسم الخلفي منهما (وهو غير ظاهر هيا) من ديول نشبه ديول الافاعي ملتصقة ثلاث مرات وهي ذات رعايف . وقد اطلق عليها « شلوميرعر » اسم « القطروس الحري » (٤١) اما الحيوانات الموحدة في الجهة الاخرى والتي تلتصق تلتصقا شديدا فابها مشتمل على ثعلبين احدهما يأكل عا ، وطيرين من طيور انكراكي ، وكلب يتمف حيوات آخر . والعصر الوحيد في هذا التصميم هو الاطار اللؤلؤي الذي يحيط بصورة (حنا) والذي لم يكن كله رومانيا أو بيزنطيا تماما ، وانما كان هذا مطهرا فارسيا شاع منذ امد بعيد في اعمال الفن السوري ، ومع ذلك فان ادخال اشكال نباتية صغيرة في اللؤلؤ يضفي على الصورة شكلا لم يكن موجودا في موطنه الاصلي .

الرجوع من ٢٦

وتختلف الصورة الثانية كل الاختلاف في الاسلوب والتركيب والمحتوى عن الصورة الاولى . فهي تألف للمرة الثانية من مستطيل كبير مقسم الى ثلاثة شرائط ذات ارتفاع غير متساو ، وكلها محاطة باطار مُحملي بورد ذات اربع اوراق . والشريط العلوي يشعله موسيقيان ، احدهما امرأة نصرب على عود ، والثاني رجل ينفخ في ناي ، اتجه احدهما نحو الآخر وهما يقفان تحت اروقة معقودة . وشاهد تحتهما شاب يمتطي جوادا يرى وكأنه يجري سرعة وهو بطارد المرلاب ، وقد سقط احدهما على الارض جريحا في حين احد غزال آخر يطر الى الورا . نحو الصياد الذي كان يسدد سهامه اليه . اما المطر الثالث الذي اصابه تلف كبير (وهو لا يرى هيا ظاهرا) فيه صورة عدد اسود الشرة يبدو وكأنه يقنأ حيوانا كبير القربس الى حظيرة ، وهو يحمل مفتاحها الكبير في يده اليسرى وتشير الاطواق التي تلتصق حول عنق الحيوان الى انه قد صم الى حظيرة الصيد في العصر الممحم

وكل شيء في هذا التصوير الثاني ، ابتداء من الرسوم الرئيسة حتى مثل تلك الاشكال الثانوية كالاقدار والشكل الثاني في اجنحة الافواس ، والنشكيلات النباتية ، والوعاء الملقى امام الموسيقين ، كل هذا يشير الى اصله الفارسي . وفي الوقت الذي يمكن العثور فيه على نماذج اصلية لمطر الموسيقين والصياد في الرسوم التي تزين الاسلاب التي يمكن العثور عليها في امثال الاواني الفخفية والمرهبات الساسانية ، فانه لا يوجد اي تصوير فارسي يصمم مطرا شيئا بالمطر الثالث . ومع ذلك يمكن ايجاده كصورة ، وحظيرة صيد ملكية منقوشة على صخرة تعود الى العهد الساساني . وعلى اية حال ، وبالفقدان التام للتصوير الذي يعود الى العصر الفارسي الاول ، فان هذه الصورة الجدارية تؤلف اقرب واكمل مثال لما وصل الينا من طراز التصوير الساساني

ولما كانت الصورة الجدارية ذات الاقسام الثلاثة منتفة من اصل احدي ، فابها في الغالب يمكن بوصفها اكثر ، الغاية من هذا الر حرف اكثر مما تعكسه الصورة الاولى . وكما هو معروف في الفن الساساني فان الفصايا الثلاث المتعطفة باللاط الساساني هي في الوسط امير شاب أو احد افراد الحاشية يمارس عملية الصيد ، وإلى يمينه صورة موسيقي اللات ، ومن تحت اضافة حيوان



الملكة شمس وشمس الشمس ١٣٠٠ سنة الفارسية قصر الحير العبري حورا (الشعب الفارسي دلفي)

الى حظيرة الصيد الملكية . واد تدو هذه الموضوعات جد مناسبة للمسكن الذي يحتمل فيه انه كل مكان ملك أو اميرنا . فان التساؤل ما يرال يدور حول سب ادخال مثل هذه الموضوعات الاحية ومصلها على موضوعات مشبهة لكها محلة . قد يكون سبب ذلك هو ان هذه المظاهر الفارسية فعبير ، بوصوح اكثر ، من فكرة الملكية . والواقع اننا بالاستناد الى هذا المعزى نجد في واجهة قصر الحير صورة ناتئة لاحد الامراء . قد يكون هو الخليفة معه على اكثر احتمال . مرتديا ملابس فارسية ، وواصفا على رأسه تاجا من طراز ساساني . على ان مثل هذا الاستعداد لتعمل الناحية الفارسية كان نتيجة الوصف التاريخي الخاص الذي لعب « ه . أ . ر . جب » الاظهار اليه .

فقد سل الخنساء الامويون في اوقات مختلفة جهودا كبرى لاصلاح القبطية . وتقويض الامبراطورية البيزنطية . لكن تلك الجهود باءت بالفشل وفي ذات الوقت انتقل مركز اهتمام الخلافة نحو الشرق ولا سيما العراق الذي كان فيما سبق جزءا من الامبراطورية الساسانية ومستقرا لعاصمتها « طيسفون » .

لهذه الاسباب تحلى الخليفة هشام . وهو نفسه الذي بنى هذا العصر في عهده . عامدا عن مطامع اسلافه في تأسيس امبراطورية عربية تصح الوارث المفضل لبيزنطية . وبدأ بعملية نقل المركز الاداري تدريجاً نحو الشرق فالجهود القوية التي بذلت في هذا العهد تكشف بجلاء عن الاتجاه الجديد نحو الشرق . وقد تأيد هذا الاتجاه الجديد حملة أكثر من اثن « المسعودي » المؤرخ العربي (٤٢) ففي سنة ٩١٥م اطلع المسعودي على تاريخ الملوك الساسانيين صور فيه كل واحد منهم بملابسه المميزة له . وتناحه وحليه المنكية . وكذلك سحر « المسعودي » بان الخليفة هشام اهتم اهتماما كبيرا بترجمة المعلومات المفصلة والمصورة معا لهذه الاسرة الحاكمة المدحرة . الى اللغة العربية وجعل منها مخطوطا عابا بالصور . وهذا يعود . هو الآخر ايضا الى المعنى الجديد للحياة التي تحض هذه السلالة التي قامت منذ زمن بعيد .

ولما كانت الصورة الحداثية الثابتة تعكس سياسة امبراطورية . فان من الطبيعي ان يتساءل المرء عما اذا كان مستطاعا ايجاد اتجاه مماثل في الصورة الاولى . ولما كانت هذه الصورة تتبع الطراز الشائع في الحرف من ناحية الاسلوب وصيغته التصوير . فان في مقدور المرء حقا ان يعتبرها سهلة . مثل بقية الصور الاخرى . مجرد راحة لارضية . وما برأى في مستطاع المرء . وقد يكون ذلك اكثر من مجرد الصدفة العابرة . ان يرى الارض . التي يمثلها (ح) جاء الى حب مع المحيط الدائر الذي يمثلها الوحوش الحرة والاحتمال الذي لا يمكن استعادته هو ان ما رآه هنا ليس مجرد صورة كون اخرى . وانما قد يفهم بشكل مصيب — اذا ما احدا سطر الاعمار وجودها في مكان امري — بان العالم الآن قد بقي به مطا تحت اقدام هذه الاسرة . وما حلا ما يتعلق بالتساؤل عما اذا كان اعدا المحلي قد استعمل صفة الصورة هذه وفقاً لتوجهات رسمية ام لا . فان مثل هذا المعنى المحدد كان حتما صفة مؤكدة بالنسبة الى المهتدين الجدد الى الاسلام من سوريا الكبرى

حربة المعجر

في اثناء عمليات التفت التي اجريت في الفترة ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٨ في هذا القصر الكبير الذي يقع على مقربة من (اربعا) . والذي شيد في عهد الخليفة هشام ايضا . عثر اعدا « هاملتون و بركمي » على نحو مائتين وخمسين قطعة مصورة . وعلى عدد كبير من العباءات التي بقيت في حالة جيدة . وقد وجدت التصوير في الجزء الرئيس من القصر وفي الحمام الكبير المرفق به . ومع ان اعلى الصور . وعلى الاحص صور الاشخاص والعمائر . تنتمي الى الطرز الرومانية والبيزنطية . فان عددا من التصميمات الحرفية كانت تقليدا لرسوم مسوحات فارسية الاصل وربما من آسا الوسطى كذلك . ولقد وجدت هذه الاشكال الاحيرة بشكل خاص في القصر ذاته . وتلك حمصة تشير لا الى الاهتمام الدائم بالموضوعات الشرقية حسب بن وتفصيلها فهدا في الاوساط الملصكية . وسواء الخط كانت كل تلك القطع صغيرة الى درجة انها لا تسمح الا تشخيص الموضوعات وبعض الاستنتاجات العامة عن الاساليب المستخدمة في التصوير .

والتصوير هذه مذهبة حلالة منها هي على كثير من العباءات . فقد كانت كلها تقريبا تحوي تصميمات هندسية ذات طراز روماني بيزنطي . وان كانت قد برزت على عبي كبير جدا ونوع اكثر . وهناك قطعه مسماء واحدة ذات صور في قاعة الجلوس بالحمام الكبير وهي برسم صيحية الخيول المربعة التي تقع في نهاية القاعة . ولم تكن تلك هي العباءة الوحيدة في هذه



در سحر و جادو - ص ۳۳ - تصویر از صحنه‌ای از زندگی مردم در شهر مدینه (کتابخانه ملی ایران)

العرفة الممتدة الرينة حسب ذلك لأن الماشاة المستطلة الرئيسة ، تبرز هي الأخرى فسماء ذات رسوم هندسية ملوّه بعض الشكل الذي استعملت به على الدكة المرتفعة التي تحيط بها . ويطلق « هاملتون » أن قطعة الفيضاء ذات التصاوير هذه تمثل ساطا . لأن فيها أهدانا تشه حاشة أنواع معينة من الأسطة . وقد يكون هذا المظهر غير أصلي لأن الأهداب تظهر في كل مكان على هيئة تشكل ساني ، أما بالنسبة إلى الفيضاء ذات الأشكال الهندسية في العرفة فابا يجدها هي الأخرى تعطي مظهرا مشابها بالمسط . فالصورة كلها قد تمثل تقليدا فيسياسيا للمسوحات وهي في مثل هذه الحالة تمثل قماش الأرضة على أكثر احتمال

يتألف الشكل الرئيس من شجرة نقاح أو سمرجل كبيرة مع سنان مورقة إلى يمين الشجرة وإلى يسرها ويرى من هذه السان في الجهة اليسرى عزالان وهما يقصصان الأوراق ، وتتحركان في عملهما هذا ببطء إلى وسط المطر أو إلى واجهته الأمامية أما على الجهة اليمنى فتوجد صورة أسد معرج وقد قهر على طهر عزال ثالث فرع وهو يحاول الإفلات منه ولكن من دون جدوى والشجرة وإن لم تكن معرشة ومفصلة على عزال مثلتها تلك في قمة الصخرة بيت المقدس ، وفي جامع دمشق ، فإنها مع ذلك ذات صفات واقعية مثال ذلك النمو غير المتساوي للأعصان الرئيسة أو التواء أحد هذه الأعصان حول الأعصان المجاورة التي كانت أكثر استقامة وصلابة . ولقد شكل جذع الشجرة وورقها بطريقة جعلت الجزء الوسط من كل وحدة منها يظهر بنون أصغر شاحب ، بعقه لون أحمر ومن ثم يمتد ذلك لون أررق بمحوصر . ولقد وضعت كل الألوان على حلقة قائمة اللون تبدو وكأنها ترسم المحيط العام للشجرة وتتملأ الفراغ بين الأوراق . ومقابل هذه الخلفية المعتمة تبرز النمار حمراء بألوانها الساطعة في تباين واضح . ولما كانت الحافة المظلمة أكثر عمقا في الجانب الأيمن من جذع الشجرة ، فإن هذا اللون قد قصد به تشبه الظل بصمة حنية . وفي مطر الحصرة يظهر شيء يختلف عن القاعدة العامة فهي الحجاب الأيسر يرى عصا بلونين رماديين بدلا من اللون الأحمر المعتد أو الأحمر المزدوج . وهذا مظهر واقعي آخر أراد به الفنان أن يشير إلى نتيجة مرض ساني أصاب ذلك الجزء من الشجرة

سود تارة أخرى لسائل أصا عما إذا كانت هالك أبة أهمية خاصة لمثل هذا الموضوع أن المناظر التي تصم حيوانات وديعة ووحوشاً صارية نهاجم مخلوقات أخرى . هي بالطبع من المظاهر المألوفة في الفيضاء الرومانية والبيزنطية . فهي موجودة مثلاً في فيضاء القصر الكبير بـسطنبول والذي يعزى بناؤه إلى الربع الثالث من القرن السادس . وكذلك في فيضاء أصاكيه ومع ذلك فإن هذا المطر يرجع أصله إلى الشرق . وعلى الأحص مطر الأسد الذي يفترس حيوانا أصعب منه منه من المواضيع المعروفة هالك مد آلاف السير . موضوع الأسد المهاجم هالك يطوي بكل حلاء على دلالة ملكية . وهذا واضح مثلاً حين يرى المطريه . على رداء (أشور ناصر بال) المطرور ، وعلى درع (سرحون) الثاني أو في تصاوير المخطوبات الخدارية في « برسيوبيس » وقد ظل هذا المطر يرسم خلال قرون عدة في أمثال هذه المناسبات فقد ظهر في صفة أسد يهاجم نعرا مرسوما على الرداء الملكي الذي عمله الصانع العرب للملك « روحر » الكني في « بالرمو » في الفترة ما بين ١١٣٣—١١٣٤ م . (٤٣) وظهر هذا المطر كذلك في وقت متأخر أي سنة ١٥٧٨ م على حتم الوزير العثماني الأعظم « فره أوبس » باشا أن مثل هذا الأمر من شأنه أن يطرح السؤال عما إذا كانت مثل هذه الصورة هاجب اعتبارها من الموضوعات التي تمثل الواقع أو كموضوع ذي معنى رمزي . ولما كانت هذه الفيضاء هي الوحيدة التي فيها رسوم مخلوقات حية والتي وجدت في قاعة الجلوس . وأكثر من همداء ، على صفة مرتفعة يجلس عليها رب البيت . فإن ذلك من شأنه أن يجعلها بالتأكيد ذات أهمية خاصة . ويعتد ذلك أكثر وضوحا حتما نذكر بأن الصور المعهدة من الحص لما يدعى بالخليفة ، والتي تصدرت المدخل الرسمي الذي يؤدي إلى هذا الحميم بالذات ، إنما تقوم على قاعدة يحرسها أسدان وهذا يشير إلى أن صورة الأسد في هذا الوسط تعبر بوضوح عن فكرة القوة الامبراطورية للحكم ومن هاء تبدو



شجرة مع منظر حيوانية سنة ٧٦٤ - ٧٦٣ م. مرسومة لرحبة في فترة الاستقلال بدار الفنون (الارض ١)

من المصيب ان بين بان فيعشاء الحيه ، بالاضافة الى قيمتها الزخرفيه ، كانت ايضا لها وطبيعتها الخاصة اذ انها توضح هبة دمره
 قوة الخلافة التي لا تقاوم ومع ذلك فعدم التميز عن الموضوع الشرقي بالاسلوب الفني العربي حيث يركز التأكيد على الاسجود
 الرمزي بين « الشجرة » و « العالم » والذي كان مألوفاً ايضا في ذلك الوقت واحتمالا فمن يرى هنا من حدد ذلك المرح بين
 الاساليب والمعاهيم الفنية التي تعد من الصفات المميزة للعصر الاموي

ولقد كان التأكيد على السلطة العالمية من قبل السلالة الاموية الحاكمة موضوعاً رئيساً ذا اشكال كثيرة استعملت في الماضي

الديوية والدينية على حد سواء . ولما كان مثل هذا الموضوع لا يتم الاعلان عنه في اماكن التجمعات العامة كالمساجد حسب ولكن ايضا في القصور التي تقع في الصحراء او على مقربة منها ، فان المرء مضطر الى القول بان تكرار هذه الفكرة لا بد ان يكون له قصد آخر . واذا ما فكر الانسان في القوة البحرية التي اضعفت على التصاوير الوثنية والمسيحية في الشرق الادنى انصح له بكل جلاء ان هذه التصاوير الاموية كان يقصد بها ذات الشيء ونفس الطريقة ذلك لان اغراض الامويين ، التي لم تكن قد تبلورت بشكل واضح ، كانت تطوي على ادامة سلطة الحكم بالبحر الجذاب . ولكن وبما للأسف ، كان تغير الاحوال السياسية والعسكرية ، ولا سيما العداء لني امية في العصر اللاحق ، سبباً في بيان المعنى الحقيقي لهذه الرسوم في الحال

تسليات اللات

من القرن التاسع حتى منتصف القرن الثاني عشر أوائل العهد العباسي

في نهاية العصر الأموي ظهر ضغط متزايد على الخلافة من قبل العصر المائة . فقد توحد تحت رعاية سليل للعباس ، أحد أعمام الرسول (ص) ، مهتدون جدد من غير العرب ومن أقاليم كثيرة ممن كانوا يشعرون بأنهم لا يتمتعون بحقوق التي يتمتع بها المسلمون ، ومجموعات من العرب العاشليين ، وحوارج عن الدين ، ومضطهون . ولقد تركزت هذه المعارضة في شرقي إيران . وفي سنة ٧٥٠م نجحت هذه الحركة في هزيمة آخر خلفاء بني أمية ، الذي أقيمت عائلته تقريبا (٤٤) وكان من بين التحركات الجديدة للخلافة العباسية نقل العاصمة إلى الشرق . فقد تم تأسيس مدينة السلام سنة ٧٦٢م على نهر دجلة والتي تعرف باسم (بغداد) ، وهو اسم القرية الفارسية التي كانت تقوم في ذات الموضع . ولقد جاء الدعم الرئيس للسلالة الحاكمة من الشرق ، ولا سيما من إيران . لذلك جاء أول الوزراء ذو الأهمية من تلك الأجزاء (٤٥) . وطرا إلى هذا التحول نحو الشرق ، فقد أحد الخلفاء بالأفكار والمظاهر الفارسية ، وصلة خاصة بأنهم أجدوا يقلدون مراسيم اللات الحفلة والعداء الأخرى التي مارسها الملوك الساسانيون من كانت أقاليمهم قريبة من بغداد .

وفي هذه الفترة ترعرع تملك الخلافة بقوة فاصطحت أسبانيا في سنة ٧٥٦م عن الحكومة المركزية ، ثم أحدثت الأقاليم الواحدة نلو الأخرى تصح شبه مستقلة من أمثال مراکش ونوس ، وشرقي إيران ، ولم يعد الخليفة يعترف به إلا كرئيس اسمي ليس إلا . وكان أعظم اتصال مؤثر هو اتصال مصر التي حكمتها من سنة ٩٦٩م إلى ١١٧١م أسرة خارجة عن الخلافة جاءت من تونس وأدعت حقها الشرعي في الخلافة (٤٦) . ولقد وقع العباسيون ، بصفة متزايدة ، تحت تأثير وزرائهم ، ثم أصبحت السلطة الحقيقية في يد أمراء حرس القصر الأتراك . وفي أواسط القرن العاشر لم يكن الخليفة سوى رئيس صوري ليست له سيطرة كاملة حتى على العراق ، أما في خارج العراق فقد أحصر المد أيضا ، إذ تم استرجاع بعض الأقاليم البعيدة ، كإخراة من أسبانيا وصقيا من قبل الحكام المسيحيين .

وعلى الرغم من الانحلال السياسي للخلافة ، فإن الأدب والفنون قد ازدهرت في ذلك العصر . وقد استطعنا أن نحصل من ذلك العصر على مجموعة كبيرة من أوائل التصاوير ، مما يثبت أنها كانت مقبولة يومئذ وغير معترضة عليها . ذلك أن بعض المصادر تحدثت عن مواضيع مألوفة لدينا من خلال الألبسة الأثرية المتبقية . وفي حالات أخرى نكون هذه الإشارات هي الدلائل الوحيدة على وجود طراز خاص للتصوير . فقد ذكر مثلاً أنه كان في أحد قصور الخلافة في سامراء ، التي كانت عاصمة للخلافة في القرن التاسع ، صورة كنيسة رهبانها وقائد صلابهم المائة . وقد تحدث الشاعر المتي . وهو من القرن العاشر عن حيلة رجارها مرسومة أو مسوجة في العال ، فهو نصف مطرا برأيه عمامة من الحيوانات الودعة والمقرسة ، ويظهر فيه مدك بخرية مع قادته ماجدين أمام الحاكم وهو (سيف الدولة) الحمداني (٤٧) . ولا بد لنا أخيراً من الإشارة إلى نمط آخر من التصوير ورد في معالة عن الصبغة من القرن الحادي عشر يتحدث عن حكاية حاربه تركية من بغداد لم تنجب بعد ، اتعت عادة قومها ، فسألت سيدها أن يطلب من أحد العباين أن يرسم لها صورة طفل يحمل كما نظر إلى الصورة عند الجماع فحمل طفل يشبهه على أنه لم يص

اليا شيء من هذه الرسوم المختلفة الاضاف . وهناك اشارات اخرى الى صور ذات صفات علمية اكثر . فعلى سبيل المثال وردت اشارة الى رسامي الصور الجدارية في وثائق « جيرا » (٤٨) التي تشير الى احوال مصر في العصر الفاطمي . واحيرا فان المصادر التي تتحدث عن اتلاف التماثيل عمدا من قبل شخص ما . او فعل الرمن . تدل على ان استخدام هذا الفن كان على نطاق واسع ، واكثر مما هو وارد في المصادر الادبية أو ما تم الكشف عنه في الايام الاخيرة .

كانت تلك الفترة . «مره همدوء على الرعم من الحكم الاستدادي والعلق الاجتماعي الساندين . فقد كانت موضوعات التماثيل التي صورت في اللاتات خلال العصر العباسي الاول . تختلف بالطبع عن تلك التي صورت في العهد الاموي . فالعدد القليل من التماثيل المنقبة . وحالتها غير الكاملة . والاشارات الادبية الى مواضيع لا يعرفها . كل هذا يجعل اي تعميم لا يمكن الركون اليه . ومع ذلك يبدو ان مميزات اللاتات كانت من بين الموضوعات المهمة . بل وربما من اكثرها أهمية . في تلك الفترة المتخمة سياسياً

سامراء.

لم يجر اي تحقيق علمي في بغداد . وما دامت المدينة القديمة تقع تحت العاصمة الحديثة فليس من المتوقع ان يتم اكتشاف الكثير منها الا بالنسبة لما يثر عليه مصادقة نتيجة اراحة الاثرية لاقامة ابنه جديدة عليها . ومع ذلك اطلقت الحملات التنقيبية الاثرية ما بين سني ١٩١١ و ١٩١٣م في ايجاد بعض التماثيل في سامراء . لقد است هذه المدينة على يد ابن هارون الرشيد لانحاذها عاصمة جديدة . لكنها لم تستخدم بهذه الصفة الا في الفترة ما بين ٨٣٨ - ٨٨٣ م . ثم اصحت بعد ذلك مدينة محبة ذات أهمية دينية محبة . وكان من سوء الحظ ان صاغت معظم الرسوم التي اكتشفت في هذه المدينة نتيجة لآثار الحرب العالمية الاولى . ولقد اطلعت عليها عن طريق المطوع الذي شره مكتشفها ارست هرنسفيد (٤٩)

وتم العثور على بعض الرسوم في مارل خاصة . وفي مرافق احد الحمامات . ولكن اعظمها أهمية هي الرسوم التي وجدت في قصر (اخوسق) . وفي قسم الحرم مه على الاحص (٥٠) فاحد هذه الرسوم . عبارة عن فرع متفرع من ورق الاكتر تشمل الفراغات بين احرائه رسوم حيوانات ورسوم بشرية . يعتبر ساحة متأخرة لشكل روماني مفصل . على ان القسم الاعظم من هذه الرسوم يكشف عن اسلوب هيليني شرقي . يتبد مشكل واضح على الاسلوب الابرايمي الساساني . فالمظهر الفارسي لهذه التماثيل ينقل الى الدهن احدى القصص في « الف ليلة وليلة » والتي ذكر فيها ان الرسوم التي كانت تزين سرادق احدى الحدائق قد عملت حسب الطريقة الفارسية وعلى يد عدد من الرسامين الفرس الذين استدعاهم الخليفة لهذا الغرض

على ان المثال المودحي لاسلوب سامراء يتمثل في صورة رافقتين كاملتي اللبس تدوان وكأيهما تتحركان احدهما نحو الاخرى ونمسكان في ايديهما المتقاطعات بكأسين يشار بهما الخمر بشكل مترن من وعائين يظهران خلف رأسيهما . فالواوي الذهبية . والتيجان . والاحرمة واللالية في رأسيهما وفي آذانهما . وكذلك الآلة الثقيلة والجذائل الطويلة . كن هذه توصف بان نيك المطرنتين تنميان الى بلاط الخليفة . وصورة الراقصات صورة كلاسيكية الموضوع بشكل مطلق لكما يجد في هذا الرسم شيئا ما يعاير هذا الاصل فالوحوه ذات الوحات المكسرة . والدقون العريضة . والانوف الطويلة . يحدد السمات الشرقية . ومثل هذه التفاصيل المألوفة من امثال حصلات الشعر المعقوفة . والروانا المقصوفة من تسريحات الشعر . والجذائل الطويلة .

والبيئات الواسعة ، نجد لها مظاهر شرقية مثلة في العصور الحرفية الساسانية وفي الرسوم الجدارية التي اكتشفت في مدينة «طرفان» (٥١) ولم تعد طبقات الملابس تتدلى ها بشكل طبيعي بل أنها تتحول ، فيما فوق الطن والركتين الى اشكال ابقاعية لا مثل لها في الواقع لكن الشيء الذي ما يزال مهما هو معالجة الموضوع صفة عامة . فالرسم عارة عن تصوير معالية حية ، ولكن حركاتها طينة الى درجة تبدو فيها وكأنها مقبدة . فالمطر كله حال من التحيرات الآلية والسمات الشخصية ، ليحعل الاعراء الطبيعي والجمال الاثوي ، يدوان بصفة طبيعية في الرقص . في حين يصب التركيز على الجرم الديني وقوة التركيب للصور في تشكيلة مناظرة متوارنة . والواقع ان العصر الوحيد في هذا الرسم ، من غير دوات الارواح ، هو عصر عامض ، اي انه لا يمكن التأكد منه عما اذا كان يمثل صحن فاكية أو مظاهر ، بل انه قد يمثل حتى «الجال» . والنتيجة الهائلة هي ان الرسم رمز تذكاري مؤدى مانفان لرقصة ملكية اكثر مما هو رسم لراقصات احباء ، واحتفال خالد بدلا من رقصة مفعمة بالحركة والحياة .

ولقد صور القصر ، وهو تسلية ملكية اخرى ، في مطر يمثل مقتل ظلي على يد قاضة . والرسم يمثل ذات الامراة المثقلة بالثياب ، وذات النمط الديني ومنس الخلي . ولكن حتى مثل هذا الموضوع الدرامي ، المليء بالتوتر والحركة ، لا يطابق هاسوى المظهر المكشوف للمعالية ولذلك فهو يعتبر ايضا مجرد رمز بدلا من ان يكون تصويرا لحادث حقيقي .

وهاك تسلية ملكية اخرى ، هي المكوف على تناول المشروبات المسكرة . ولم تمثل هذه التسلية في رسوم مجالس شراب واما مثلت بصفة غير مباشرة عن طريق حوالي اثني عشرة جرة فخارية طويلة مزينة برسوم على جانب واحد منها . وقد بين (رايس) ان تلك الجرار كانت تحتوي شراباً ثم تحميره صورة طيعة أو صاعية . وقد اشير اليها بعلامات تصم اسماء صاحب الكروم . والتاجر ، أو صاحب القو الذي جمعت فيه تلك الجرار . وتصم التصاوير المنقوشة على هذه الجرار موضوعات ذات علاقة ونقى باللاط . فهي تتألف من سوة غايات ، وصيادين ، وصايط عسكريين ، واشخاص ملتحين يرتدون ملابس داكنة اللون ومن المحتمل انهم من الرهائن فقد كانت الاديرة تمتلك مراعي كروم خاصة بها . كما كانت تمتلك الخدمات ذات الشهرة الكبيرة وعلى الرغم من الماطر المهجة التي قد شهدتها تلك الجرار ، فان الموضوعات التي رسمت عليها قد عولجت بوقار . ذلك ان معظم الاشخاص يرون في وضع اعلمي بالنسبة للمشاهد ، وهم يعدقون الى الناظر اليهم يكون مطلق فمثل هذا المطر له اهمية خاصة بالنسبة لحالة الصياد الذي يرتدي ملابس ثقيلة ، ويحمل عرالا على كتفه ، لان ذلك المطر يمثل اعظم تصاد يمكن بالنسبة الى المعالجات الكلاسيكية لذات الصورة ، مثلما هو ظاهر في صورة الشخص ذي الخطوات الواسعة ، والملابس الخفيفة ولتي صورت على الارضية الفسيفائية للقصر الكبير في «اسطنبول» .

ولقد وجدت تصاوير التسلية الملكية قلا في عهد بي امية ومهما يكن الامر ، فان التحول في التصوير من مطر الصيد في (قصر عمرة) الى مطر الموسيقيين في (قصر الخير) واحيرا الى رسوم سامراء . كل ذلك يشير بحلاء الى التبدل في الاتجاه . ففي الرسوم الجدارية لقصر عمرة نجد ان الاحداث في تشديداتها على الحركة كانت تقع في الرمان والمكان المعينين . اما في رسوم سامراء فترى ان صور الاشخاص قد نجمت وكأنها اشبه بالعبوات تحدى في الناظر اليها ، والى اللانهاية ، واكتست هذه الصور ، بالانتقال من حادث درامي الى تصاوير رمزية ، صفة تذكارية مؤثرة تلائم المجالس الملكية ملائمة بصفة ومن المهم ان نشير ايضا الى ان الشخص ، في هذا التعبير أو التحول نحو التجريد ، لم تعد اقل حسية فحسب بل واكثر عموصا من الحاجة الحسية والخلاف ما يزال قائما بين عدد من الدارسين بالنسبة الى جملة من الصور غير الكاملة التي وجدت في سامراء حول ما اذا كانت

تلك الشحوص تمثل قنابات أم قنابا . ومع ذلك فإن هذا المجد الخالد الذي نالته الموضوعات الملكية قد وجد تقلا واسعا له وأقام اسلوبا دوليا حذت اللاطات الصغيرة المعاصرة حذوه واستمر يعرض تأثيره على العصور الملكية لقرون نالية .

أما بالنظر الى الصفة الفارسية في رسوم سامراء فإننا لا ندهش أن نجد أن التغيرات التي أجرت في « بابور » (٥٢) في شرقي إيران قد كشفت عن رسوم لها ذات الاسلوب ، يعود تأريخها الى نهاية القرن الثامن وبداية التاسع . حتى عقص الشمر على جباه السوء المكررات متشابهة ايضا . وهناك طراز تصوير محلي آخر ذو موضوعات سانية شكلية يعطي حانا صغيرة تملأ ، شكل صفوف مكتظة ، الاقية أو الدعائم المقوسة قرب السقوف .

ولسوء الخط ، فلم تنق لنا الا اجزاء قليلة من الرسوم الجدارية التي تعود الى عصر سامراء والعقبات التي أعقبته ثم الحصول عليها من مصر . ومع ذلك ، نستطيع منها ان نحكم ، دون ادنى شك ، ومن الرسوم المقوشة على الفخار ، بان الاسلوب الذي كان سائدا في مصر في اواخر القرن التاسع ، وخلال القرن العاشر وجزء من القرن الحادي عشر ، كان مقاربا للاسلوب الذي شأ وما في العراق ، سيما وان مؤسس الدولة « الطولوية » قد قدم الى وادي النيل من سامراء (٥٣)

الكابلا بلاتيا

في بلرمو

كان من حسن حظنا أن بقيت لنا ، في مكان غير متوقع ، سلسلة واسعة جدا من الرسوم التصويرية مشتقة من من سامراء وتزين هذه الرسوم سقف كيسة القصر في بلرمو ، التي شيدت للحكام الورمانيين في صفلية مهددة الجريرة ، بعد أن حكمها حكام مسلمون من سنة ٨٢٧م الى سنة ١٠٦١م ، كانوا تابعين الى تونس أولا ثم الى مصر فيما بعد (٥٤) ، عدت مسيحية مرة أخرى عندما استولى عليها تماما الكونت الورماني روبرت الاول (٥٥) . وقد نرى اللات الورماني أذاك الكثير من التقلبات الاسلامية . فالاستعمال الواسع للغة العربية الذي يفصح عن هذه الحقيقة ، يمكن التذليل عليه من الكتابات التي وجدت على سقف كيسة القصر ، وعلى رداء توبيخ روبرت الثاني . ولم تكن هذه الكتابات باللغة العربية محسب بل كانت ذات روحية اسلامية ايضا . فعلى سبيل المثال نجد ان مروة القصر تحمل دعاء بان يمد الله في عمر الحاكم ويؤيد يارقه ، وقد دون تأريخ ذلك بالتقويم الهجري وثمة برهان آخر وصوحا لهذا التأثير الحضاري العربي الاسلامي والذي يمكن رؤيته في وجود كلمة « الله والسه الهجره » في مكان كان المرء يتوقع ان يجد فيه بروعا مسيحيًا بارداً . انه شاهد قمر مكتوب باللغة العربية أمامه الملك غربراني سنة ١١٤٩م لأمه المتوفاة في كيسة شيدت خصيصا لها . وعن الملك وليم الثاني (٥٦) يقول الرحالة المسلم « ابن حير » انه ذو ثقة عظمى بالمسلمين ليس فيما يخص كل شؤونهم محسب ، وإنما كان هو نفسه يحذق العربية ، ويستطيع الكتابة والقراءة بها معا . وكانت النساء المسيحيات في الرمو يقدن النساء المسلمات في اللبس فلا يحرصن الا متحجات ويحضن اصابعهن بالحاء ، ويتحدثن بالعربية بكل طلاقة ايضا . وبما ذكره ابن حير كذلك وله اهمية هو انه « ليس في ملوك الصاري اشرف في الملك ، ولا اعم ولا ارق » من وليم الثاني الذي يقول عنه ايضا « وهو يتشبه في الاعمال في عيتم الملك ، وتصميم ابهة الملك ، واظهار رينه بمملوك المسلمين » (٥٧) .

بيت الكابلا بلاتيا ، كيسة القصر الملكي ، بمدينة بلرمو سنة ١١٤٠م ، واضيحت اليها الرحارف في السين اللاحقة وهي بلاء هجين حرره يريظي الطراز فيه فيسعاء مسيحية الموضوع ، متصل بصحن عربي مزين بمشاهد من التوراة على هيئة زخارف جدارية وله سقف من الخشب حسب الطريقة الاسلامية ، وبسط هذا السقف فوق رواقين ، لكنه فوق الصحن تألف



حد الحاکمین و اجتهاد مع حدک الواسط الثانی و قد مر مراراً مراراً کذا و کذا و کذا



منظر المذبح الأوسط القرون الثاني عشر الميلادي مع حضور في كفة كاتيلانينا الرمز

من صميم من النجوم مع رسوم شبه الصلصال المتداخلة مما يسبب تركب معقد ومجسم ، وقد قصد من ذلك بوصوح اظهاره في شكل سماء مظلمة مرصعة بالنجوم . فالأطوار متنوعة هشة حادة على امتداد الجواني ، التي تهبط طففة فوق طففة في تركيب مسبق من الحسابا القليلة الارتفاع . وكما هو الحال في حاما الحصص السابقة في يسابور ، فان الوحدات المنخفضة ، ولا سيما الافارير المتقنة الصنع ، مربعة الرحارف مرسومة ، وان مساحتها لم تكن من السعة يمكن لتسمح بوجود فراغ لاكثر من اربعة شحوص . بهذه الابعاد الضيقة بالاصابة الى اختلاف الاتجاهات المستمرة والمسافة الشاسعة بين الارض والخشوات ، كل هذا يجعل من العسير رؤية تلك الرحارف والحقيقة ان هذه الرحارف كانت في الاصل — ولا سيما تلك التي في القسم الشرقي — تشهد بشك اكصل من قل جماعة الملك ، وذلك عن طريق مقصورة ملكية مرتفعة على الجدار الشمالي . بالقرب من الراوية الشمالية الشرقية ولذلك فمعقدورما الافتراض بان المناطق المرحرة التي يمكن مشاهدتها من هذا المكان المهيمن تصم ايضا اهم المواضيع ، من الناحية التصويرية .

لقد اظهر التحليل الدقيق الذي اجراه « اريست كيرصر » لرحارف القيصاء في الحرم وجود تأكيد خاص على المناظر التي تصور البد المسبح في دور الحاكم المنتظر ، او على الخشوات التي يشعلها قديسون محاربون . بهذا التأكيد على الموضوعات الملكية العسكرية ، يعكس بدوره على الحاكم ، الذي كان يعتبر الممثل الارضي للملك سماوي . والذي كان يواحه مثل هذه الافكار المهمة من المقصورة الملكية الثانية . حين طلب من الرسامين المسلمين ان يساهموا في دحرقة الكعبة ، في السقف الذي يقع خارج الحرم ، فانهم استعملوا موضوعات ملكية ايضا . ومع ذلك فان العباين العرب المسلمين استطاعوا بخلاف العباين الذين صنعوا قيصاء الحرم ، ان يعالجوا موضوعهم بأسلوب ديوي حسب مثلما يحتمل انهم فعلوا ذلك في الاجراء الملكية من القصر ايضا . لان المادة الرئيسة للموضوع عندهم كانت تتألف مما كشفت الكثافة العربية التي بقشت على رداء تتويج الملك روجر الذي والتي بص على ما يلي « وطيب الايام والليالي بلا زوال ولا انتقال » ويظهر الملك معه جالسا متوحا وفي يده كأس وقد احاط به علامات او جديتان ، في حين يجد في رسوم الخشوات القريبة منه تصاوير بدمائه أو موسيقين يرفعون على آلات منخفضة ، مع بقية راقصات ومطربات احريات . ووجد في رسوم بعض الشحوص ، المشاهد الامامية الدقيقة والمعممة التي يجدها في رسوم سامراء . اما بالنسبة لموضوع الملك فبدو ذلك ملائما على وجه خاص ، لانه يشدد على الصفة التشبيهية لسن اللاط . كما يعكس الاهتمام المستمر بالعدو الذي لا يرحم وهو الرمن ، وذلك هو ذات الاهتمام الواضح من العارة التي وصفت بعد اسم كل حاكم وهي « ليطون نقاؤه » . ولقد كان الاعتماد على الاسلوب الابراي — العراقي واصحا حتى في تفاصيل الارباب . فقصص الشعر على حياء النساء والخصلات الممدلة لتأطير وجوههن ، ما تزال مماثلة لما هو موجود منها في سامراء . ومع ذلك فهي خلال الثلثة سنة التي انقضت ، فقدت بعض الاشكال جمودها لاسباب سيتم التحدث عنها في الفصل القادم . وهكذا أصبحت الحركات الجسمانية للمراقصات مثلا أكثر تعبيراً وسرعة في الايقاع .

من اهم الصور المتقنة الصنع لموضوع ماصح اللاط مطر يحضر رحلين يمرقان على الناي وهما يقفان الى جوار حائط ناهورة تدفق مأوها من هم اسد ، وأد يؤلف هذا الماء شلالا اصطاعا ، فانه يجري مسافة خطوات الى داخل حوض صغير منحرج من وسطه ناهورة مائة ، وفوق هذا المطر ميدان تطلمان من الواعد الى عرفة استقبال ضجة من طرار ما يزال محافظاً عليه في « ريسا » احد القصور العربية البورمانية في الرمو . فها يجد الاسحاح المبهج بين الموسيقى والساء ، وحرير الماء الجدي وبرودته ، وبصفة عامة حياة اللاط الرخية قد جمعت كلها سوية في مجموعة واحدة . ومع ذلك فانها ما تزال صورة جامدة ورمزية تعرض



مظفر شاه در دار و قصر اواسط القرن الثاني عشر للملاي. - سقف مصور في كنيسة كايلا لانيا في بارو



منظر من اواسط الدرد الثاني عشر الفلاني منقش منقش في كنهه كابلانلاسا بالرمز

محتوياتها بتناظر وبأسلوب جمعي ، لكنها في تعقيدها الكبير ، وفي عرضها الوصفي للبيئة تعتبر خارجة عن الاتجاهات الخفية في تصاوير سامراء .

ويدو ان موضوع السلطة الملكية كل يظهر كمعصر ثانوي . ومن جديد يظل المفتاح الرئيس في هذا الموضوع هو رداء التويج العربي الصنع الذي صنع للملك روجر الثاني المرين بصورة اسدين صاريين وكل مهما يصرع بعيرا . وتوجد اشكال ذات علاقة بهذا الموضوع في اماكن كثيرة تمثل في اسد يقاتل اصى التفت حول جسمه ، أو صقر انشب أطعاره في ظي أو ارب أو طائر صغير . وتوجد كذلك تصاوير حيوانات ذات طابع زخرفي حسب . وهذه المواضع الملكية التي تحتل مكانا اكبر ومقولة على الغالب من رسوم منقوشة على المنسوجات والتحف المدنية أو الفخاريات ، ينبغي اعتبارها كرسوم رمزية في محتوى الكنية كله . وعلى هذا فان هذه الحيوانات ، وان كانت منهمكة في صراع ضار ، فانها ذات مظهر جامد مفخم ، كما لو ان ذلك الحيوان الملصكي الذي يوحى بالرعب كان يحاول بصفة دائمة ان يدحر خصمه بقوة سحرية . وإلى هذه الطائفة تنتمي صورة اخرى اكثر تعقيدا وفي ذات الاسلوب ، وهي تجمع بين موضوع الملك المتصر وموضوع المراجع .

الرجع ص ١٥

فهنا نجد نسرا هائلا يشب محالبه في ظيبتين وبجمل على ظهره صورة صغيرة لشخص يدل مظهرها الفخم على انها صورة حاكم . انه الملك مرفوع الى اعلى المنازل التي رمز اليها بصورتين اثنتين ذواتي صفة ملائكية واضحة . انها فكرة تأليه الملوك وهي ارفع درجة لتجديد ملك ، يرفع - كاسكندر آخر - الى السماء . وهذا الموضوع يجمع بين ما هو شرقي وغربي معا ، وبما ان هناك اشكال مراح مشابهة تعود الى ذلك العصر وفي اوساط اسلامية مختلفة ، فان اصله اسلامي ، على الرغم من رداء الملك الكلاسيكي . ولا يمكن الشك فيه لعلاقته القوية برسوم السقف الاخرى .

ليس في استطاعنا ان نعرف الآن على هوية الفنانين الذين صنعوا تلك الصور على وجه التأكيد . فقد استنتج « اندريه غرابار » من صورة لكنية في ذات المجموعة ان هذه الصورة على وجه التحديد قد رسمت من قبل فان لم يكن مسيحيا ولا صقليا ، وافترض « اوغو مونوريه دي فلار » ، في كتابه الضخم عن هذه الرسوم السقفية ، بان هذا الاسلوب الذي نقل من العراق بصفة مطلقة ، انما يعود في جزء منه الى فنانين مهاجرين جاءوا من بلاد ما بين النهرين . وبما يعزز هذا الافتراض وجود الخلفية ذات اللون العايق التي استعملت للمواضيع هنا . وذلك لان مثل هذا المظهر يمكن ان نراه في التصاوير التي صنعت في مدينة الموصل خلال القرن اللاحق . ومن المحتمل كذلك ان تكون مصر الفاطمية قد ساهمت هي ايضا في تحقيق هذا العمل الفني ، على الرغم من ان الاسلوب الفاطمي كان في القرن الثاني عشر اكثر تقدما . والاحتمال الثالث ، وهو اكثرها واقعية ، هو ان التأثير قد اتى من تونس لان الاسلوب المراقي القديم قد مكث هناك لفترة طويلة . وكانت تونس ايضا البلد الذي فتحت منه صقلية في الاصل ، وظلت متصلة بها اتصالا وثيقا سياسيا واقتصاديا لمدة طويلة . واكثر من هذا فقد اقام الورمانديون حكمهم في تلك المنطقة ايضا ، حتى ان الملك روجر الثاني ضرب نقودا ذهبية باسمه هناك .

كتاب « الصوفي »
س « المجموع الثابت »

يجب اعتبار تصاوير مسرات اللات كمرص للاختيارات ، لا كمظهر من مظاهر التماهي بالصق . والواقع ان بعض الحكم كانوا يدون اهتماما حتى بالقضايا العلمية . ولم يكن مثل هذا الاهتمام متميزا على الدوام بصفة أكاديمية طمعا . لكنه كان

وَبَدَّ الْعَذْرَاءُ عَلَى مَا
رَأَتْ مِنَ الْكَذِّبَةِ



من (كتاب صور الكواكب الثمانية) للصوفي، مروج الذهب، (١٠٠٩ م) (٤٠٠ هـ) للقبلي، ١٢٧٨٢٢٢، مطبوع بمصر
منشور في ١٤١١ هـ، ص ٢٢٢، مكتبة وديان، الإسكندرية

ستهدف اسعاد الملك بهه احياناً كما يفهم ذلك يسر من قصانا الطب ، والصيدلة والتجيم فهناك بوجه رسوم لكواكب
الثابتة في قبة « قصر عمرة » ولقد اثارت العجوز الثانية اهتمام السلطان الوبعي الفوي عهد الدولة (٥٨) الذي عهد في
٩٦٠ م الى احد معلميه ، عبدالرحمن الصوي . (٥٩) ، وأصله من مدينة « الري » في ايران . فان يؤلف كتابا في هذا الموضوع
فمثل هذا الاهتمام الملكي بالامور الفلكية لم يظهر بصفة غير اعتيادية في الموقف الذي اتخذه « وليم الثاني » ملك صقليا الذي
سفت الاشارة اليه ، وهو نفس الحاكم الذي بذل الجهود في تقليد الملوك المسلمين والذي كان — طبقاً لما ذكره ابن جبير —
يوجه اعظم اهتمام الى الفلكيين ، ويحاول ان يقنع كل مسلم عابر يعرف تلك الحرفة بالبقاء في بلاطه . (٦٠)

كان كتاب الصوي ثمرة المؤلفات العربية التي كتبت في اوائل القرن التاسع الميلادي . والتي استندت كلها الى مؤلف
تلميذ الكلاسيكي المعروف بالمجسطي . (٦١) فقد كانت هه صوص كتاب الصوي . مثل بقية المادح الكلاسيكية الاخرى
(وقية مؤلفات من سفة من المسلمين) موضحة برسوم للكواكب الثابتة . وتمثل هه الرسوم استمراراً لاشكال التصاوير الممثلة
(في اطلس هيرس) وفي مخطوطات تلميذ الصوي الموصحة وكتاب « الظاهرة » لارائوس . ونحتفظ مكنة بوديان (٦٢) في اكسفورد
سفة من كتاب الصوي كتبها سنة ١٠٠٩ م عن نسخة مخط ايه . ولذلك فان هه السفة تمثل مخطوطة اقدم مها كتبت
سنة ٩٦٥ م . ومن المحتمل ان يكون اسلوبها معروفاً منذ القرن التاسع الميلادي . وحلاف الامثلة الاصب الكلاسيكية السابقة
المجسمة والاكثر حداً للنهر بالسة الى اظهار العد الثالث . فان مروق سفة اكسفورد رسم صور الروح باللوب تحيطي
لتحيط بالقط الحمراء التي تبين نجوم البرج ، وذلك لان المؤلف — كما عرفناه من المصادر الادبية — قد نقل رسومه هه من
تصاوير قبة سماوية معمولة من المعدن ومقوش عليها رسوم الارجح هه الرسوم تمثل تحويلاً اسلامياً للأصول الكلاسيكية .
بالشكل الذي طور فيه هه الكتاب شكله الحالي . ربما ان الرسوم الأدمية لم تعد متعائلة بوصوح مع الاصول الاغريقية الخرافية
فقد اعيد تأويل مواضع صبة الصور ثابة كما اعطيت المجموعة الفلكية اسما جديدة . وكانت النتيجة تأكيداً على الاشكال
الاساسية للمجموعة الفلكية . وهكذا تحت الشاعرية الاسطورية لتحل محلها القيم العلمية . فاللامح الشربة شرقية . كما هو واضح
بصفة خاصة في صور السماء . وحتى تشرحات شعورها كانت كذلك التي وحدث في تصاوير سامراء ولرمو . وهاك صفة باردة
اخرى تحص الاسلوب هي الطريقة التي رسمت بها طباط الملابس التي تطابق بوصوح اسلوب سامراء . وكما بيت « ايبي ولس »
ذلك جدارة . فان هه الرسوم باجمعهها تؤلف سفة اخرى للاسلوب الايراني — العراقي ولو انها جاءت متأخرة عن رسوم
سامراء على وجه التحديد وكانت — بالنظر الى دلالتها والى تقنيها — ذات صفة أكثر رقة منها .

واكثر من هذا وصوحا هي الصفة الاسلامية المعيرة للتعبيرات التي حدثت في صبة التصاوير . فمعظم الرجال قد أصبحوا
الآن يلبسون العمام أو كما حدثت في حالة واحدة قلنسوة طويلة . واهم ما حدث بالنسبة لرسوم النساء هو عدم اظهار اجزاء
كبيرة عارية من احسامهن واصحن مثفلات بالملابس من القدم الى الرأس . كذلك نجد ان صورة الكلب قد تحولت الى صورة
سلوقي . اي كلب صيد . من النوع الموحد في الشرق الأدنى . وان الحصان (ايكوس) قد اصح مجحاً وقد استعار اجسته الفارسية
من وحش فارسي . وفقدت كثير من الرسوم علاقتها بالخرافات الاغريقية تماماً فالعنداء كانت تظهر عادة في صورة
مجحة وهي تمسك في العال سابل من القمح . وحياناً راما تظهر في شكل صورة صف عارية اما في صورنها العربية فانها
لا تحتفظ باى من هه المظاهر الكلاسيكية . فاذا اراد المرء ان يميز وضعها حالها احدى الرافعات . والواقع ان معظم هه

التصاوير من رجال وساء قد صورت بحيث تبدو وكأنها منهكة في خطوة من خطوات الرقص . اما « هرقل » (٦٣) فانه يدعى بحق « الراقص » . ومن أكثر الحالات وضوحاً في هذا الشأن هي صورة « اندروميديا » (٦٤) ففي صورتها التي تعود الى العصر الكلاسيكي المتأخر . يجدها قد ظهرت في صورة اثنى شبه عارية وسمرت يداها سلاسل على صخور قامت عن يمينها وشمالها وفي الساحة التي تحتلها مكنة « بودليان » رسمت صورة « اندروميديا » بدون اغلال وصخور وانها قد كسيت ثياب كاملة حتى اننا نجد قبصاً ثانياً ذا اهداب منسدلاً فوق السروال . اما صورة العاة المردانة بالمجوهرات بشكل معرط ويدها المعبرة التي رفعتها عالياً ، وملاسها الرمراة ، فمحتمل انها قد تكون صورة راقصة ترقص امام حفل ملكي . وكل هذا التحويل وهذه المعالجة لمختلف الموضوعات تشير بوصوح الى الطريقة التي تأثرت بها صيغة التصوير العلمي العريق ، من اللات وتعضيله التسلات الملكية .

وهناك مظهر آخر من مظاهر رسوم سامراء هو المظهر التحثي المؤدي الى احتفاء الفوارق الجنسية تقريبا . فهو موجود بشكل طاهر في رسوم هذه المخطوطة . ولذلك نجد ها ان هرقل يضع — مثل الكثير من صور الساء — ناعاً ثمياً على رأسه وفي الوقت الذي يلاعب فيه سيفاً اثنى بالمنجل نراه يبدو وكأنه منهك في رقصة معقدة .

ولقد صورت بعض الحيوانات التي تمثل المجموعات الملكية بشكل قريب من الطبيعة لذلك فابها تبدو اكثر قرأ من أصولها الكلاسيكية . ولكن المالية العظمى من هذه التصاوير قد رسمت بالاسلوب التخطيطي الذي يميز هذه الرسوم التوضيحية . وعن طريق المرح المتنق واعادة اداء الاشكال الكلاسيكية والصفات الايرانية في رسوم متقة . استطاع الفنان ان يخلق اسلوباً متميزاً جداً يجب ان يعتبر الصفة المميزة لذلك العصر مثل رسوم سامراء وكيسة الكانلا ملانيا .

الوعي المتنامي لعالم الحياة اليومية

مصر والعراق في القرن الحادي عشر

حدث في الخلافة ، مد اواسط القرن الثامن فما بعد ، تدل داخلي كبير بلع دروته في الصف الثاني من القرن العاشر وفي حلال القرن الحادي عشر . فالمحاربون العرب فقدوا سرعة مكانتهم كأعضاء بارزين في المجتمع الذي أخذ بجه شكل مترايد نحو المهن الحرة . وقد ظهرت طبقة جديدة ذات أهمية ملموسة . هي طبقة التجار والصناع الذين صاروا يؤلفون الطبقة الوسطى في الكثير من المراكز المدنية في مختلف أنحاء العالم الاسلامي . وازدهر عدد كبير من الصاعات ، كصناعة المسوجات بصفة خاصة وكذلك الصاعات المعدنية والخرفية . واتسع نطاق المناخنة انصاعا كبيرا داخل العالم الاسلامي دون الالتفات الى الحدود الداخلية وامتد هذا النشاط الى الهند والصين في الشرق ، وإلى اوربا في الغرب والشمال . وكانت هناك حركة نقل منتظمة بالقوافل أو بالسفن الى مناطق بعيدة كان يصعب الوصول اليها . ولم يكن التجار وحدهم حساسين كانوا يتقنون ، وبما طلة العلم والاداء والقصة وحتى الصناع في بعض الاوقات . واصبح المجتمع الاسلامي مجتمعاً دولياً بحق وحقيقة ، ومن خلال عملية الاعاء المتبادل الدائم هذه ، نشر الاسلام درجة كبيرة سباً من التسامح تجاه الاديان الاخرى ادى الى تفتح الموارد الاساسية الساقية .

كان ظهور طبقة التجار المتنامية قد احدث بلمت الاطار في اماكن عدة . فقد اثرت الوفرة المالية الجديدة في السلطة السياسية ، وكان للخبطة الذي انشأ سامراء ، مثلاً ، وريوان احدهما تاجر دقيق والآخر تاجر ريت بالتابع (٦٥) . ولقد اعاشت كتب الادب بيانات عن المكانة الدينية والاجتماعية العالية التي طمرت بها طبقة التجار . وكذلك اشير الى ان النبي محمد (ص) جاء من مدينة تجارية ، وان الخبطة الاولى (اما بكر) ، كان تاجر قمشة ، في حين كان الخبطة الثالث (عثمان) مستورد حبوب . ولقد كان الاسياء الاول من عملوا في التجارة ايضاً فقد كان « يوح » تجاراً و « ابراهيم » تاجر قمشة و « داود » تاجر اسدنة وهذا كله يوضح المنزلة الجديدة للطبقة البرجوازية

وكان من الطبيعي ان يختلف تفهم هذه الطبقة الحديثة الشوء لمن التصوير عن تفهمه لدى اللاط . فبدلاً من رسوم رموز القوة ، والامتيازات التي كان يتمتع بها الحكام ، نجد الان اهتماماً شديداً بواقع الحياة اليومية الخاصة بها ، وبدلاً من الميل نحو الخلود ، ظهر تفصيل للحركة والعمل بصف حادثة معددة آية

هناك فستان من الكتب الادبية المعاصرة تلقيا الاصواء الكاشفة على هذا الوصف الجديد . فرى الشاعر الصبر المعروف « شار س برد » (٧١٤ - ٧٨٤ م) يوح صانع رجاح مصري لانه رين له قدحاً بصورة لم يستدونها وهدده بان يعاقبه بقصيدة بهجوه فيها وكان صانع الرجاح يعرف انه يستطيع ان يحول دون ذلك عن طريق تهديد الشاعر بتصوير صورته القبيحة على باب داره (٦٦) . فها نجد مثلاً سابقاً للتصوير استخدم لاعراض شخصية من قبل صانع رجاح متواضع كان يعيش في إحدى المدن العراقية . ولعل ذلك التصوير لو تحقق لكان ذا صمه شخصية ولكن يعتمد على الرؤية المباشرة . اما كونه تصويراً كاريكاتورياً ، فذلك حقيقة صالغ فيها وتشير القصة الثانية الى صاراة مية بين رسام مصري واخر عراقي ، اقيمت في اواسط القرن الحادي عشر الميلادي من قبل « البارودي » الوزير العاطمي الذي كان من المولعين بجمع التماوير (٦٧) . فقد حاول الفنان العراقي ان يبرر على مناصبه بان



مظفر مصرعته (عمر أ) على مصرعته يترسم من العهد العباسي في مصر القرن الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي
القطر ٢٨٣ ملليم (مكتب الفن الاسلامي في القاهرة - عم ١٩٨٩)

اعلى انه سيرسم صورة فتاة راقصة تظهر وكأنها خارجة من الخائط . وقبل العهد المصري هذا التحدي واعلى بانه سيرسم ذات الصورة وكأنها داخله في الخائط ، وهذه يعتقد انها اكثر صعوبة من الاولى . وقد علما ان كليهما اجرا اما وعداه بوسائل لويه . ويحتمل ايضا عن طريق التقصير لاطهار الحد الثالث . وهما يكون بين اندسا برهان ادي ليس عن التعارب القائم في الاسلوب والشكل وبين التصوير العراقية والتصوير المصرية التي تعود الى القرن الحادي عشر حسب وانما عن استخدام الحركة والرؤية المباشرة والتي لم تعد مقتصرة على من الطبقة الوسطى وحده . بل اثرت في من اللاط ايضا . ولقد كان هذا . على وجه التحديد . هو السبب في منح حرية اوسع في كثير من التصوير التي تعود الى ما بعد عصر سلما . والاهتمام المتردد بوضع لعام للمطر التصويري . وتذكر القصة التي سرديها اسمي العامين وهما « ابن عربي » و « صير » . وهذا موار في الخصة لاف سم صوره حصدا عليها من هذا العصر موقعة من مصور يدعى « ابو تسم حنדרه » الذي اجرها في مصر في القرن العاشر (٦٨) وهذا

يعترض مقدما بان شعورا جديدا من الاعتداد بالعمى قد تسرب الى هوس المصورين ، وذلك ظاهرة أبدت مرة أخرى بقصة الماراة التي تروي بان « قصيرا » كان « يبالغ بفته » وكان « يشتط في أجوره » .

ولقد عرفنا النمط الجديد للتصوير الواقعي صفة أساسية من التصاوير الشخصية المرسومة على الفخار او المحفورة في الخشب او العاج في مصر خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر . اما اكثر الامثلة اهمية منها فانها اما ان تكون قد صاغت او أنها ما تزال مطمورة لم تكتشف بعد . وجد مثلا نموذجيا مرسوما على قطعة صحن محفوظ الآن في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة وتمثل هذه الصورة برأل مصارعة بين مصارعين ملتحيين ذوي سحنة حادة وبرتديان سراويل ليس الا . ويشهد عرص هذه المصارعة جمهور من الناس المعتمدين بمعائهم جالسين او واقفين حولهما ، وقد يكون احد هؤلاء الذين يقفون في ناحية اليسار هو الحكم . ويظهر المتفرحون حماسهم برفع اذرعهم بايماءات حادة . فمثل هذه اللوحة الحية لا بد وان تكون مشهدة اعتياديا في ساحات المدن المصرية الصغيرة والكبيرة ، لكنها في ذلك العصر وحده (القرن الحادي عشر) اصحت من الاهمية بمكان بحيث استحدثت ان تكون موضوعا لتصويره ، واكثر من ذلك انها رسمت على اداة تستعمل باستمرار .

وهناك مثال عن كفة التأثير الذي أحدثته هذه الواقعية الجديدة في رسوم اللات . وهو يمثل في مطر من رسوم الكابلا بلاتيا والذي يشاهد فيه رجلين يقفان حول شرا . فالشاب الواقف عند الجهة اليمنى يحرك الكرة لرفع جردل الماء ، في حين يمسك الشخص الملتحي في ناحية اليسار والذي يقف في مقدمة الصورة . بوعاء ماء اكبر . وقد صفت امام الرجلين اوعية مختلفة تشير الى فعاليات اخرى . ولم يكن اهتمام الفنان مقتصر على مطر احراج الماء من الثر بل يتجاوز ذلك الى أحد صورة المحيط العام سطر الاعتبار ، حيث وضع المطر كله ضمن تعريشة عشب . وهذا واحد من عدة مناظر تعكس واقع الحياة اليومية في كنة القصر في الرمو . سيما يرى في التصاوير الاخرى رسوم المناهي التي كان يقع بالقرب منها مثل هذا الصنف من الاعمال لعالم البومي . وهذا كله بشكل حرا من اكتشاف الواقع . او اعادة اكتشافه ، حيث كانت هذه الامثلة سابقا ، واصبح للتصوير في مصر في العصر الفرعوني والهليستي

ازدهار فن الكتاب



٥١ - الأعراس - ص ٦ - ص ٥ - حاكم صرخ مع هباته شكل نصلي من الخليل له من شيلي السمرقاني (الموصل)
 سنة ١٢١٨ - ١٢١٩ ميلادية مجموعة من الأعراس رقم ١٥٦٦ ملف كينغستون الطويل

ملاحظات عامة عن المخطوطات

من أواخر القرن الثاني عشر

حتى منتصف القرن الثالث عشر

في أي استعراض للرسوم التصويرية العربية التي انتجت في الفترة الممتدة من أوائل القرن الحادي عشر حتى منتصف القرن الثاني عشر، يصدم المرء بحقيقة عدم حدوث تطور آخر مباشر بسبب التجارب السابقة الموفقة للحركة الواقعية - حتى المقد السابع من القرن الثاني عشر لا نجد أي تفتح جديد لصناعة الصور، ومن ثم نجد ذلك التفتح في أوساط كثيرة: في التحف المعدنية، والأواني الخرفية، والفرايمد والجص. وفي نهاية ذلك القرن أصاب هذا التطور باعثاً آخر، وظهر في ذلك الوقت في شكل ملموس فجأة في المخطوطات، وهي أجمل المنمنمات التي يبدأ تاريخها بصفة أساسية من النصف الأول للقرن الثالث عشر. ويمكننا أن نفترض، على كل حال، بأن اردهان تزويق الكتب قد بدأ حتى في عصر سابق للسنة ١٢٠٠ الميلادية. فهناك مثلاً تصاوير أنجيل قطي زوق سنة ١١٨٠ م في « دمياط » بكثا البيل (المكتبة الوطنية بباريس: مخطوطة قطبية رقم ١٢)، تختلف تمام الاختلاف عن تصاوير أبنة مخطوطة قطبية موصحة أخرى. ولا يسكن تفسير بعض صفاته التصويرية والأسلوبية إلا بأنها تأثرت من رسوم المخطوطات العربية المعاصرة.

ومع أن المادة المتبقية هي أكثر سعة وتنوعاً من تلك التي تعود إلى العصور السابقة، فإن المرء لا يزال يدرك مدى الخسائر الكبيرة التي حدثت في هذا الشأن. فلا توجد مصفاه، أو صور جدارية، أو رسوم أخرى على نطاق واسع ظلت باقية في الشرق الأدنى وهي أحدث في صنعها من الرسوم التي ضمها سقف كبة « الكالا بلاثيا » في « بلمو » سوى استثناء واحد يتمثل في شريط واسع بزين المدرسة الظاهرية في دمشق رسم سنة ١٢٧٧ م (٦٩)، يحوي بعض التعبيرات البسيطة في الفسيفساء الزجاجية للمواضيع المعمارية والنباتية في الجامع الكبير بدمشق. أما بالنسبة إلى الكتب، فهناك عدة مؤلفات موجودة منها عدة نسخ مزوقة، والبعض الآخر منها قد وصل إلينا نسخة واحدة حب، وأحياناً تكون هذه النسخة ممزقة. ولقد علمنا من طريق الصدقة بوجود كتاب مزوق لم يمتز له على أثر. فقد عثر « بشر فارس » على إشارة تدل على وجود نسخة مروقة من « صكتاب الديارات » للشاشي، التي شاهدها مؤرخ فقيه في دمشق في القرن السادس عشر الميلادي (٧٠). وهذا الكتاب مؤلف أدبي من القرن العاشر الميلادي يتناول صفة خاصة زراعة الكروم، والاستمتاع بالخمرة في حانات ملحقة بالاديرة. على أنه لم نكتشف حتى الآن نسخة تضم أية منمنمات. وفي بعض الأحيان لا يمكن العثور على دليل مباشر لاختيار بعض الكتب للتزيين في القرن الثالث عشر، على عرار ذلك الكتاب العربي الذي يبين صوراً شخصية تمثل العناصر الكيميائية وهو كتاب (مصحف الصور) المؤرخ

سنة ١٢٧٠م والمحموط في (مكة الآثار باسطنبول تحت رقم ١٥٧٤) لهذا يكون من الصعوبة بشكل تسع مادة جديدة وعالما ما يكون اكتشافها بطريقة المصادفة ، او بعد بحث مضني .

ويبدو واضحاً عند التحدث عن هذه المسلمات ، ان وسائل التعهيم المتوفرة ،صعته اعتيادية لدى مؤرخ الفن كانت محدودة الفائدة بالنسبة لهذه المادة المحدودة المعثرة ، وغير المدروسة في اغلب الاحيان . فليس في مقدورنا ان نكون مجموعات طبقاً لبيدارس الاقليمية ، لانه لا يوجد لدينا في كثير من الحالات اية فكرة عن المكان الذي روقت فيه بعض المخطوطات المهمة . كما لم تتوفر لدينا مخطوطة اسلامية واحدة كتبت قبل الف وثلاثمائة سنة والتي يمكن ان نسب بشكل صحيح الى بلد مهم مثل مصر . وكذلك حصلت في اواسط ذلك القرن هجرة واسعة الطاق من الفنانين والصناع الذين حاولوا النجاة من العتائق التي ارتكها العربو المعولي ، وقد استمر هؤلاء اللاجئين بممارسة اعمالهم لحساب الرعاة الجدد في العرب . ويتح عن ذلك امتراح الاساليب الفنية

وتؤلف المخطوطات كصف مصاعب خاصة . وعندما يتم استباح احد الكتب تدون الخاتمات القديمة او الكتابات الاخرى التي تحمل التواريخ ، بصفة حرفية ، ولذلك كان يعدو من المتعجل في بعض الاحيان تحديد تأريخ مثل تلك المخطوطة ، لان القليل جداً من الكتب الباقية المؤرخة تمكنا من وضع مقاييس رسمية محددة لها . واكثر من هذا ، فقد يكون الناسخ قد استخدم ، بسبب او آخر ، عدة مخطوطات لتأليف مؤلف جديد ، ومن ثم يدخل مسلمات مختلفة الاساليب في مؤلف واحد . وحتى تقسيم المخطوطات الى مجموعتين كبيرتين - مرققات المؤلفات العلمية ، والادبية - لا يمكن اجاره نجاح . ذلك لان المجموعة الاولى تكون في حينها متأثرة بالمجموعة الثابتة . وعلى هذا يبدو ، ان من الاكثر صواباً ان نعرض هذه المادة في المخطوطات القليلة الباقية طبقاً لبعض المادىء الشكلية ، ومن دون الاشارة الى منشأها . وحتى مثل هذا التقسيم الواضح غير ممكن دائماً ، غير اما استطاعنا - على الاقل - ان نصور تفهم افضل للقوى المدعة التي اثرت في التصوير العربي الاسلامي في اواخر العصور الوسطى

الأسلوب الفخرفي الطريقة الفارسية

كان الشعراء العرب القدامى ، يتحدثون من الحيوانات مادة لموضوعاتهم الادبية على نطاق واسع . وكانت اوصافهم لتلك الحيوانات ، ولا سيما الخيل والابل ، تكشف عن ملاحظة دقيقة . فقد اظهرت رسوم « قصير عمرة » لنا كثيراً من الحيوانات التي صورت تصويراً واقعياً من امثال ماظر الصد ، واخرى ذات طبيعة رحرية عالية ، بما فيها الصورة العربية لذلك الدب الذي يقف سلوك الانسان جلوسه على كرسي عال ، وعرفه على ما يبدو انها آلة موسيقية . ولذلك لم يكن من المدهش ، ان نجد واحداً من المؤلفات العربية الاولى ذات الطبيعة الدبوبة يتناول موضوع الحيوان انه كتاب اساطير ، دعي « كيلة ودمنة » (٧١) سنة الى اسمي نظيه . وهما اثنان من بات آوى . وهذا الكتاب هو الترجمة العربية لمجموعة حكايات هندية اكثر قدما عن الحيوان تعري الى الحكيم اليراهماني الذي يعرف باسم « يديا » . اما المترجم - ابن المقفع - الذي توفي سنة ٧٥٠ م . فهو لم يقل هذه الحكايات عن اللغة السسكربتية الاصلية مباشرة . وانما نقلها عن ترجمة فارسية وضعت في القرن السادس الميلادي . ويجسد المترجم بين في المقدمة انه استخدم الحيوانات كما يجتذب ليس اهتمام الشباب والعوام حسب بل واهتمام الملوك على وجه التحصيل . كما كان الكتاب في الواقع « مرآة للامراء » . وقد قيل عن صورة التي رسمت بالوان مختلفة انها قد استعملت لتزويد من بهجة القارىء ، ولتجعل المعانيم الواردة في القصص اكثر تأثيراً . وقد اعرب المترجم ايضاً عن الامل في ان يستمر الطلب على الكتاب دوماً فيما بعد ، وان يعاد استساخه وتصويره مراراً وتكراراً

اما هنا اذن امام كتاب موجه الى الملوك صفة خاصة . ومروق من اليهود الاسلامية الاولى فما بعد ، ولا بد وان اعتمد على نسخة فارسية اقدم كانت تحتوي مسمات رسمت بالطريقة المعتادة في اللاط الساساني . ولعل من سوء الحظ ، ان لم تصل الينا نسخ موصحة تصاوير من هذا الكتاب تعود الى اوائل العصور الوسطى . ومع ذلك فان صور الحيوانات في اقدم مخطوطة لكتابتها هذا كانت قد كُتبت في سوريا على اكثر احتمال في حدود سنة ١٢٠٠م الى ١٢٢٠م . (المكتبة الوطنية بباريس قسم العرب رقم ٣٤٦٥) ، وهي لا تزال تحتفظ ببعض المظاهر الشكلية الموروثة وذات علاقة بالسلوب اللاط . فكثير من مسمات هذه المخطوطة قد رُنت بطريقة بسيطة ، وبشكل تأليف متوارية . حيث يقف حيوان عادة على طرفي محور يصكون في بعض الاحيان خيالاً ، وفي احيان اخرى في شكل شجرة ، وكل ذلك معروض بطريقة ذات مسحة رسية . وهناك مسمات اخرى تمثل حيوانات في حالة حركة ، ولكن هذه المسمات شكلية ايضاً . هيط فيها مظهر الحركة او الحيوية الى الحد الادنى . ومع ذلك ، وعلى الرغم من نهائنها ، فان الحيوانات تظهر بشكل طبيعي حي . وبسعي الاعتراف بما قد اضفي على هذه الصور من موهة الكلام ، وهذا يمثل بوصوح في صورة « ملك العربان » في مجله مع مستشاره . اما المثال الوحيد الذي يرى فيه الطريقة الشكلية الصرفة فهو صورة العرة . وهذه الصورة تمثل اميراً جالساً ، وقد وقف على كل جانب منه غلام . وقد رسم المنظر على حلقة حمراء اللون ، وشملت الاجزاء العليا منها نباتات محورة عن الطبيعة وطائر

ولما كانت هذه المسمات لم تحفظ جيداً . فان النمط التصويري لها يتمثل في صورة مشابهة من الكتب المكون من عشرين جزءاً ، اي كتاب « الاعالي » لابي الفرج الاصفهاني ، الذي اجري سنة ١٢١٩م بعد عمل استغرق اربع سنوات (٧٢) ، ولقد بقيت من هذا الكتاب ستة اجزاء تصم صور عدد هي (المجلد الثاني والرابع والحادي عشر - وهذا الاخير مؤرخ في سنة ١٢١٧م

قَالَ زَايَا وَاجْزُيْنَا الْعِيُونَ وَنَعْتَ الْحَوَاشِيَّ وَنُرْسِلُ الطَّوَالِحَ بَيْتًا وَبَيْتًا



كله ودمته مجلس ملك العرب من الخيل له من حوريات ١٢٠٠ الى ١٢٢٠ ميلاده (الناصر ١٣١٩-١٣٢٠ م)
مادة عرب رقم ٣١٦٥ ورقة ٩٥ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية في باريس

(المكتبة الوطنية في القاهرة ، آداب رقم ٥٧٩) ، والمجلدان السابع عشر والتاسع عشر . في مكتبة الامة (ملت كنعان سبي
اسطول . فض الله رقم ١٥٦٥ و ١٥٦٦) ، والجزء العشرون في (المكتبة الملكية في كوبنهاغن تحت رقم ١٦٨) فهي خمسة
من هذه الاحزاء مجد حاكما مصورا في احدى الوصحات المعيرة له يستقبل اصحاب مقامات عالية ، ويشرب مع فريق من
بدمائه ، او بحرب قوسا وسهما ، او يمتطي صهوة حواد ، او يكون وحيدا في البرية يصطاد بعباقه واحدا ، فان الشيء الشاذ
لكنه ما يرال ملائما للمرة . يرى في مجموعة من ساء اللات وهم برقص ، ويعرهن على الآلات الموسيقية . ويستحمهم بهذه
التصاوير شكله في تأليها وطريقة رسمها حتى عندما يكون الاشخاص فيها يرفصون أو يرقون على الموسيقى . وهذه الصفة
الاحتفالية تم اظهارها بواسطة شريط عريض متقن (لم يظهر منه الا الاطار الداخلي حسب)

صورة العرة للامير الجالس الذي يمسك بقوس وسهم . هجة ثمانية من العلمان ، هي احسن مثال لهذا الاسلوب اللاطيني في التأليف ، والذي يجده متطراً حتى في الاصح الثلاثة التي في مقدمة الصورة ، وفي الصورة الامامة الواضحة للحاكم ، وفي انتهاء انه هجة فردية ، او تعبير او ايماءة واحيرا في وضع الافراد الخالي من كل حركة ، والمتمثل في اشارة الحاكم المقيدة ، والذي توقف عن استعمال سلاحه وراح ينظر الى الالهة . ونظهر اهمية الشخص الرئيس في الصورة ، في ردائه الاررق اللون العالي الثمن دى الطيات الموشاة بالذهب ، وكذلك في حجمه ، وجلته الملكية ، وبهجة خاصة ، بالجلتين الملحقين برفه والمسكين بوشاح فوق رأسه . ويتضح من طريقة العرض ان هذه الصورة والبقية في تلك المجاميع رمرت ، وانها لا توضح الصوص التي سقتها ومع ذلك ، فالشيء الواضح ، هو ان المظهر المميز للحاكم قد تم اختياره بشكل خاص لعره خاصة مستوحاة من الحكاية التي تعقب الصورة في حالات معينة

كلية وحدة الاسد وسعداوى (دنه) من المجلد ١٢٠٠ من مورمانة ١٢٢٠ ميلادي القياس (١٩١٨x١٩٨٨)
ملف (مادة عرب رقم ورقة ١٩ الصفحة اليسرى الشكة الوطنية بارس



فالصورة الامامية تظهر الحاكم وهو يتعاطى الشراب في وضع وجلسة اعتياديين . وذلك ما كان يتبع على الأقل في اوائل القرن العاشر الميلادي وفي ورقة من مخطوطة عثر عليها في مصر (فيا المكتبة الوطنية ، فصل الآداب ٢٥٧٥١) والعلاقة واضحة هنا بين امثلة البدء الساسانية وبين امثلة القرن الثالث عشر .

فتناول موضوع صورة الحاكم ومرافقيه يذكر ما طعنا بصورة الحاكم الجالس في رسوم الكابلا بلاتينا والتي رسمت قبل حوالي سبعين سنة من ذلك التاريخ . وتساوبر المرر ها اكثر عني في التفصيل والتلوين . فالاشخاص فيها اكثر عددا وهم يكشفون عن سلالة بشرية مختلفة . هي بوصوح . السلالة التركية وهذا امر يجب ان لا يثير الاستعراب حدا في ضوء الحقيقة المعروفة وهي ان عدة حكام اتراك كانوا يحكمون في مناطق مختلفة من الشرق الاوسط خلال تلك الفترة . ولما كان هذا الامير غير عربي ، فان سلاحه لم يكن السيف . وهو الرمر الاعتيادي العربي للسلطة الحاكمة . بل القوس والسهم وهما رمز السلطة في مناطق اخرى من الشرق ايضا وعلى اية حالة . فان صورة الحاكم التركي هذه التي تنتمي باسلوبها الى الفن الساساني ، التي استخدمت الان لتزيين بعض عربي كلاسيكي . تعد ميرة من ميزات الحضارة العربية في العصور الوسطى ذات المظاهر العالمي والمعتقد ومع ذلك ، فان افعال تثبيت اسم المروفي في التصوير الاسلامي خلال العصور الوسطى قد تم التعلب عليه ، فروايبا الاطار الداخلي بالصورة تحتوي اسم « بدر الدين من عدا الله » وواضح ان ذلك هو توقيع الفنان الذي صنع الصورة الخاصة وربما صنع الصور الاخرى في مخطوطة الاغانى

والمعنى الدقيق لتساوبر هذه المرر كان موضوع مناقشة علمية طويلة الاعد . فالنظر الى طبعة الموضوع ، قد يميل المرء الى الاعتقاد بان هذه المخطوطة ملكية ، وان التصوير هو رسوم للشخصية الأريحية التي امرت بترويقها على اية لا توجد اشارة صمبه أو صريحة تؤيد مثل هذا الاعتقاد . كما ان ذلك يؤلف برهانا على العلاقة الملكية المباشرة التي وجدت في نسخة « باريس » من كتاب « كلبه ودمه » او المخطوطات الاخرى التي تحتوي صور عرر نصم ماطر بلاطية . ومن ناحية ثانية . فان المخطوطات الملكية قد حددت بهذه الصفة بشكل جلي وعلى هذا فالنتيجة التي يمكن استخلاصها من ذلك كله هي ان العلاقة الملكية المتكسبة وان لم تكن مستحيلة الا انها مع ذلك كانت بعيدة الاحتمال . وعلى كل حال ، فان المؤلفات الادبية عادة كانت تعمل كشكيب من الدعاء المنكيين (كما هو الامر مثلامالسة لكتاب الاغانى) ، وان سحا صخرة منها كانت تكتب لحساب مستشاري الملك او اعضاء البلاط وادن فالشي الذي يراه في هذا . وفي الحالات ذات الصلة به . هو ان هذه السحنة ربما كانت قد سحت عن نسخ ملكية سابقة لثري من افراد الطبقة الوسطى كان يعيش في احدى المدن الكبرى . فمثل هذه الكتب تكون مواربة للنخب المعديبة التي تحتوي ماطر ملكية واطعانية ستسجها التجار والاعباء لاصهم في تقليد واضح للاواي التي تصنع لحساب الطبقة الحاكمة . والمكان الذي نسخ فيه هذا الكتاب المؤلف من عشرين جزءا والذي احتجج الى اربع سنوات لاكماله ، ما يزال غير معروف . فالعلاقة الوثيقة بالنخب البربرية المطعنة المصنوعة في « الموصل » بالاسلوب الفني الموصل . واستعمال طريقة خاصة في رسم طبقات الملابس موحودة في سمات المخطوطات المسيحية التي عثر عليها في منطقة الموصل . كل هذه تشير الى ذلك المركز المهم في شمالي ما بين النهرين . ففي هذا العصر كانت منطقة الموصل تحت حكم شخص ارمي . بدأ سيرته الباردة كمنلو ك ثم اصبح يمرور الوقت شخصية مسطرة . واعة ف به ملكا في النهاية . وعلى هذا فقد يكون من المصعب انما حصلنا على انعكاس لتساوبر « بدر الدين لؤلؤ » منه (٧٣) ذلك لان الكتابات المقوشة على المعاصر تشير . على الأقل . الى ان هذا التشخيص قد تم بعد اكمال التساوبر مباشرة



كتاب الاغاني المجلد ١٧ - حاكم متوج مع حاشائه من الممثلات من شمالي العراق (الموصل) سنة ١٢١٨-١٢١٩ ميلادية
 معاصر الصفحة ٣٣٠-٣٣١ ملحق والصورة ١٧٨X١٧٠ ملحق بمجموعة فخر الدين رقم ١٥٩٦ ورقة الصفحة التي
 (تصوير جيهوي) ملحق كتابي استنساخ

ولم يكن الأسلوب اللاطيني لصور العرة مقتصرًا على المؤلفات الأدبية حسب فقد يوجد هذا النمط أحيانًا في الكتب العلمية أيضًا. فهذا النوع من صور العرة مثلًا موجود في مخطوطتين بصلان بترجمة عربية لكتاب عن « العقاقير الطيبة » وهو كتاب في الأعشاب لديوسقوريدس لا يزال برعم حالته التي لم يحافظ عليها جيدًا يمثل عالم سات روماني وهو متوجع مع حاكمين آخرين قديمين يحيطان به من الجانبين (اسطول أيا صوفيا رقم ٣٧٠٤) وبولونيا (المكتبة الجامعة قسم الآداب ٢٩٥٤) مؤرخ في سنة (١٢٤٤م) وحلاف صور العرة التي وجدت في كتب المسمرات والتي تتصدر صفحة مطلقة من أمثلة فارسية ، وتمثل استمرار الأسلوب الأبراهيمي العراقي الذي عرفناه في صور سامراء وبالرمو ، فإن هذه التماثيل الشخصية والرسوم الأخرى الموجودة في كتب علمية مثل النصوص التي توصلها ، تستند على أمثلة يزنطية

الفن البيزنطي في لباس عربي

لا بد من أن نتذكر بأن العنصرين الرئيسيين في التصوير العربي خلال العهد الأموي كانا كلاسيكيين وإيرانيين، فهدان العصران الموحودان حلاً إلى جنب ومتمثل عن الاختيار المعتمد لمادة الموضوع، لم يظهر أي اتجاه إسلامي. أما في العصر العباسي اللاحق للعهد الأموي فقد كان العصر الأيراني هو الغالب. وفي أثناء الازدهار الجديد للتصوير العربي الذي كانت بدايته في أواخر القرن الثاني عشر، ساد العصر الكلاسيكي مرة أخرى، وعن طريق الإحياء البيزنطي هذه المرة. فقد تطور امتد ستة قرون استطاع العالم العربي أن يدخل التأثيرات الكلاسيكية - البيزنطية في نهجه الخاص بالآشياء. وقد تم تحقيق ذلك عن طريق التمسك بأساطير التصوير البيزنطية، والتمسك بمظاهر عدة من الأسلوب البيزنطي، في ذات الوقت الذي تم تكييفها به لطريقة الحياة العربية الإسلامية. وهذه العملية تصحح صفة خاصة في حالة النصوص الأثرية التي ترجمت إلى العربية، والتي كانت تتوفر لها مخطوطات بيزنطية مزوقة برسوم أشخاص،

وتحليل تصاوير مخطوطة ديوسفوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩ م والموجودة في «متحف طوقوسراي» بأسطنبول. أحمد الثالث رقم (٢١٢٧) (٧٤)، نوضح هذه العملية. وطفاً للكثافة التي على العرة والمحاكاة بشرط زحرفي يرى أن هذا الكتاب قد نسخ «لشمس الدين أبي الفصائل محمد» (٧٥) الذي كان يحكم في الظاهر شمالي ما بين النهرين وأجزاء أخرى من الأناضول وسوريا. والذي لم يشخص بعد. أما النسخ، والذي يدل اسمه أو اسم عائلته على أنه كان من الموصل، فلم يدون تاريخ إكمال النسخ بالتاريخ الإسلامي المعتاد حسب وأما أضاف إليه التاريخ «الطوق» أنها (٧٦) بل يراه شخص غير متوقع، يعني حاتمة الكتاب دعاء باللغة السريانية، وبذلك يكون قد كشف عن أصله «العربي». وهكذا يرى أن كل شيء يشير إلى أن هذا الكتاب قد نسخ أصلاً في شمالي بلاد ما بين النهرين وربما في سوريا.

--- من ١٠٠

تمثل الموضوع التصويري الأول في صورة عرة رائعة تمتد على صفحتين، يظهر كل قسم منها صورة أشخاص على خلفية ذهبية اللون داخل إطار شكل حبة معمارية (الوجه الثاني من الورقة الرابعة). وفي التصوير الذي في جهة اليمين صورة شخص جالس، يتضح شكل يؤكد أنها صورة «ديوسفوريدس» نفسه، وهو يجالط شخصين في الصفحة المقابلة متجهين إليه من ناحية اليسار. وكلا الشخصين الوافدان يحملان كتاباً ويرتدي الحكيم ملابس ذات طابع كلاسيكي، وعلى رأسه عمامة، في حين يشاهد تلميذان، في ردي إسلامي، ولو أن مظهرهما غير شرقي. وذلك لأن هذه الأرواح التي تعود إلى عهد سفيان تعدو حده حين يدرك المرء بأن هذا هو تفسير إسلامي لصورة المؤلف شبيهة بما هو موجود منها في مخطوطة ديوسفوريدس البيزنطية الشهيرة التي كتبت قبل سنة ٥١٢ م للإمير «حوليا ما أبقيا» (فيينا، المكتبة الوطنية مجموعة عرس). ولعلم السامي في المخطوطة الأولى يجلس على كرسي مشابه وقدمه فوق مسد، كما هو الحال في هذه الصورة. لكنه يظهر غاري الرأس ويمد يده نحو شاة ترتدي كساء ذا طابع كلاسيكي وهي معروفة باسم «هيرويس».

لها نرى أهمية الاكتشاف بمسكة سات من أكثر اللواتي الضربة تأثيراً. وهو السات الذي يشبه صدره جسم «سات» والذي يرتبط به أحد الكلاب وذلك حسب معتقدات قديمة تقول أن هذا الحيوان كان يحتمل لاستئصال ديث السات وهذا.



من كتاب (مادة الطب) لـ يوحنا بن سينا ، قنبر ، شمال العراق أو سوريا ١٢٢٩م (٦٢٦ هـ) الفيلسوف
 (١٢٠ x ١٩٥ ملم) جامع الطوائف أحمد الثالث رقم ٢١٣٧ ورقة (٢) الصفحة اليسرى (الجانب الأيسر من
 المقدمة) مكتبة متحف طومسون حرايري ، اسطنبول



من كتاب (مادة الف) لديروموسيس وديوموريس علم الفقه - رسائل العراقي و - مسجود - ١٢٢٢ م
 (٦٦٦ هـ) الفيلسوف (١٩٢ - ١٤٠ م) جامع الشفاة احمد الثالث رقم ٣٧ - ٢ - ١١ - نسخة البرد
 الجانب الايسر من المقدمة (مكتبة متحف طوخو صرلي - استنبول)

بطل التأثير المصنوع له . اما في الترجمة الاسلامية فقد استعادت الاستعارة والخرافة . وليس من شك في ان احد الاسباب لحدوثها هو انها كانت بمثابة في صور اشخاص معترضين عليهم . من امثال صورة امرأة غير محبة . وصورة كلب . وهذا الاحير يعتبره المسلمون حيوانا غير طيب . في حين تكون الصورة الاولى غير كاملة الملئس . وغير ماسبة لأن تصح مصدرا للالهام . ولذلك حثت محلها صورة شخصين يهديان صورة اهداء يبرطية . من استطاع مشاهدتهما في صاوير العرر كخواريين يقدمان اناجيلهما الى السيد « المسيح » او في شكل رهان يقدمون مؤلفاتهم الى احد الاباطرة . وهذه الصيغة على كل حال قد اولت وفق المعاهيم الاسلامية على ان العلاقة قد تعبرت الآن الى علاقة بين الاستاد وتلامذه . وان المطر يمثل معا عملة التعلم والاحارة بسح كتاب الاستاد الذي كنه طلابه . وهذا واضح من اشارة ديوسقوريدس بالكلام . ومن الطريقة المحترمة التي تقدم بها تلميذاه . نحوه . وهما يحملان نسخة من كتاب الاستاد . وبأملان في ان يسمح لهما بتقديمها اليه ويلقي بانه بالموافقة على ذلك ليستطعا مقابل هذا ان يقوموا بتدريس ذلك الكتاب . وبغارة اخرى ان المطر يمرر الى سلسة التقاليد التي امتدت من العصور الكلاسيكية الى العصور الاسلامية .

على ان المرء لا يمكنه الافتراض بان صورة المرأة المردوحة قد استندت مباشرة على مخطوطة الاميرة « حوليانا ايقينا » لان الطيات البارزة للرداء الذي يلف جسم عالم السات الخالص . والشكل المتقن الصنع للكرسي غير موجودين هناك . واما عرفا لنا حسب من صورة مؤلف متأخرة ودات بسط مختلف . هي صور الخواريين التي تعود الى بداية القرن الحادي عشر في الياحيل البيزنطية . فمثل هذه التعبيرات الشكلية وان كانت طبيعية . الا انها تقدم برهانا كافييا على ان صورة المرأة لمخطوطة « اسطول » كانت تستند على مادح بيزنطية متأخرة والتي نعرض بدورها الصورة التي تعود الى بداية القرن السادس الميلادي

اما الورقة الثانية من المخطوطة العربية فانها ترضي تريبا آخر لموضوع ديوسقوريدس واحد التلامذ . وهي تشير الى نوفر اكثر من مودح واحد لعنان القرن الثالث عشر . هي هذه الصورة التي تحتل صفحة واحدة . نجد ان ديوسقوريدس الروماني قد تحول الى شخص مسلم . واستبدل الكرسي غير الاسلامي بمصطبة واطقة وجدت في الرسوم البيزنطية المتأخرة . ومن ناحية اخرى اعبد بصوير شجرة البروح كموضوع للمناقشة . فهذه الصورة اقل شكلية من الصورة التي سبقتها . ويفصها ايضا بها الالوان والدقة في رسم ملامح الوجوه . على ان انا من الصوريين لم نكن لها انه مظاهر رسمية بلاطة . وان نوعه الصوريين هي الاشارة الوحيدة الى اصلهما الارستقراطي

من المسمات الاخرى في هذه المخطوطة صورتان اخريان تستحقان البحث هما مملكتاهما توافقان احدث المعتقد عن قمة النباتات الطبية . لكنهما مع ذلك تمثلان وجهي نظر مختلفين . فشجرة الكرم (الورقة ٢٥٢ الجهة السرى) تمثل نمو السنة من الجذر الى آخر حائق فيها . وقد تم تمييز ندرج اللون في الاوراق بشكل دقيق . في حين رسمت العروق بشكل واضح وكل حرة . بها يتحرك بحرية في الفضاء . وعولجت جميع الاوراق غير المنتظمة بطريقة بدت فيها وكأنها طبيعية . وتلك نسخة صادقة لمودح كلاسيكي في التصوير . وهي صادقة جدا لدرجه انها لو لم ترسم على ورقة لكان المرء يعتبرها صورة يونانية « اصلية » ادخلت في كتاب عربي على ان الشيء غير الواضح في البداية هو فيما اذا كان المودح يعود الى بداية العهد البيزنطي (القرن السادس . او ربما اقدم من ذلك) او الى عصر النهضة المقدونية (القرن العاشر او القرن الحادي عشر) . فالمظهر الطبيعي للصورة ورقتها . واشغالها صفحة كاملة . كل هذا يؤيد سنها الى تاريخ سابق . واهم من كل ذلك من الناحية التاريخية ان صورة



من كتاب (مادة الذهب) ليوستوريس جيوسوريس وأحد الثلاثة شمال العراق أو سوريا ١٢٢٩م
(٦٣٦ هـ) القائل (١٩٢ x ١٤٠ ملم) بطبع أحمد الثالث رقم ٢١٣٧ بيرة (٢) القيمة الكبرى مكة شريف
عوضه سراي المطبع

الضبع والاول قوته ومنفعته كالكرم البستاني



من كتاب (عدد ألف) لديوسم جيم شجرة من شمالي العراق و سنة ١٢٢٩ هـ (١٨١٦ م)
 لقياس (٢٣٥ X ١٩٥ سم) جامع النسخ احمد الثالث م ٢١٢٧ و ٢٥٢، الصمد السوي مكنة ص ٢٥٢
 طومو مري اسطون

هذا النبات مفقودة في مخطوطة فينا

أما نبتة « العدم » (الورقة ٨٠ الصفحة اليمنى) فإنها تقف في شكل منابر تماما لشجرة « الكرم » الكلاسيكية . فها نجد ان الصورة كلها قد رسمت في شكل متاطر الاجراء وجميع الاجزاء المتقابلة متشابهة تماما وتُرى بدون اي تدرج في التلوين . وحين تم تحديدها في الهامة ، تم اظهار العروق صورة تخطيطية تماما . ولهذه النبتة ككل ، مظهر رخوي ربما كانت عاصره المرسومة بدقة ، قد رسمت بطريقة الاستساخ . والصفة غير العضوية واضحة ايضا فيها بسبب فقدان الجذر (والذي لا يمكن ان يتلائم مع الرسم المحور لهذا النبات) وكذلك بوضع النبتة اقفا على الصفحة خلافا لاتجاه نموها الطبيعي . ومع ان المسمات البربطية في مخطوطات ديوسفوريدس من القرن السابع مما فوق تكشف عن اتجاه نحو التبسيط والتحرير فان مثل هذا الاتجاه

من كتاب (مادة الطب) لديوسفوريدس : نبتة العدم : شمالي العراق او سوريا ١٢٢٩م (٦٦٩ هـ)
الكتاب (١٤٥ : ١٨٠ م) جامع الملك احمد الثالث رقم ٢١٣٧ ورقة (٨٠) الصفحة اليمنى مكتبة متحف طرغيم
مراي : استنبول



أكثر بروراني الترجمة العربية . بل قد يقول المرء أن سنة « العدى » في صفحتها المجردة ، تمثل الشكل الاسلامي لتلك السنة ذلك لأن عملية التحويل هذه والتي برهت على انها كانت أكثر جدية من تصاوير ديوسفوريدس شكلها الاسلامي في الورقة (١) في ناحية اليسار والورقة (٢) في ناحية اليمين ايضا . ان هذه العملية كانت طبيعية لان القايين العرب المسلمين كانوا أكثر تعودا على تصوير السات . وصفة خاصة الاشكال الباقية المحورة ، من تصوير رسوم الشر وتضم المخطوطة امثلة اخرى متافقة تماما في الاداء كما في الامثلة السابقة . كما توجد بالطبع ، رسوم نباتات اخرى تبين المراحل الانتقالية . ومن حسن الحظ ، هناك عدة تصاوير مرسومة بأسلوب بيرطلي خالص (الورقة ٦ الصفحة اليسرى فيها صورة اسان . الورقة ٦٧ الصفحة اليمنى فيها رسوم حيوانات ، الورقة ٩٦ الصفحة اليسرى و٩٧ الصفحة اليمنى فيها رسوم نباتات) . وهناك على الاقل صورتان للسات ويحتمل وجود صور اخرى كثيرة) هما من عمل فنان عربي مسلم ، كما يدل على ذلك توقيعه وهو (عبد الحارث بن علي .) على الورقة ٢٩ الصفحة اليمنى والصفحة اليسرى .

وقد يتساءل المرء كيف كان من الممكن للمخطوطة ذات صرلة ملكية كهذه لم يحصل فيها تكامل أكبر ان تستعمل فيها صورتان مختلفتان للمؤلف — كما حدث ذلك فعلا — تتع احدهما الاخرى مباشرة ، وان نعرض رسوم السات في اساليب مختلفة تماما ؟ ان الاستمساخ من المصادر المختلفة بعد مطهرها مودجيا لانتاج المخطوطات في كل انحاء العالم ، الشرفي منه والعربي خلال العصور الوسطى . واكثر من هذا جميع المواد الاولى بالنسبة للتحقق بالملم بالاداب العربية ، نعتبر ظاهرة مألوقة حتى النصوص المعروفة جدا والمثيرة للاعجاب ، من كتب المؤلفين في مبادئ التاريخ أو العلوم الطبيعية ، مثلا ، تتوفر بكثرة في مقاطع حيث نجد نوعاً امتثالياً متشابهاً لاشكال من حادثة أو اوصاف لطاهرة طبيعية ينح بعضها البعض الآخر . والممتد ان لا يبدى المؤلف اي جهد في اختيار احسن السج ، وانما يحتمل القائمة بكل بساطة بعبارة « الله اعلم » ، ليتخلص بذلك من مسؤولية الاختيار الواعي ، وليجعل التقييم بيد الله . وعلى هذا ربما يفترض بان مثل هذه الحالة المردوجة للمخطوطة قد لا تتفق الامير العربي الذي سمحت له المخطوطة حتى في الحالة البعيدة الاحتمال التي ربما يمتلك فيها عين حبر واع

واحيرا قد يقال بشيء من التاكيد انه اذا ما قرئت صفحات مخطوطة ديوسفوريدس التي تعود الى سنة ١٢٢٩م . وحلت الى سوق الفن في اوقات متباعدة ، فان معظم الناحيتين يبرونها الى مخطوطات مختلفة ولذلك فان المطهر المتنوع لهذه السج يعطى درسين مهمين . اولهما ، ان من المهم ان يفهم مجموع العمل الفني وثانيهما ، ان العامل الحاسم لمخطوطة ما يكون في اصلها السابق ، وليس المنطقة التي انتجت فيها . ذلك لان الاصل يمكن ان يكون مستوردا ، او ان يكون الفان مباحرا . ولذلك سوف يعمل بأسلوب معايير

في كتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » لـ « المنبر » (٧٧) . وهو مؤلف من القرن الحادي عشر كتب في موضوعات متنوعة وبأريحية وطبيعية . نعرض لنا مواضع من نسخة ندرس عربي اسلامي . وهذا الكتاب لم يترجم مباشرة عن اليونانية كما هو الامر بالنسبة لكتاب ديوسفوريدس عن السات . وانما تم وضعه عن حياء واقوال حكماء الاغريق من امثال هومروس ، وصولون واقراط . وسقراط . وارسطو . وبيثاغورس وحليوس وغيرهم . وقد اعتمد نسخة استثنائية ربما على مرحلات لنصوص اعريفية ، وعالج موضوعاً كلاسيكياً وقد وصلت اليها على الاقل نسخة مروقة من هذا الكتاب (معهد طوبو سراي احمد الثالث ٣٢٠٦) . وقد اوضح مكشوف هذه السج « فرانس رورال » صانع بعض الصفحات التي كانت تحتوي معص



من كتاب (مختار الحكم) وهو من الكتاب (المختار) لشيخنا الفقيه والرحمة عليه السلام في شرح
 النصف الأول من القرآن الكريم. المجلد الثاني، الصفحة ١٢٧، من كتابه المختار، حيث أنشأ في ١٢٧٦
 و١٢٧٣ هـ في مكة المكرمة، طبع في المطبع - أبي سفيان



من كتاب (عطر الحكم وعلم الحكم) للشعر جفراط بن علي بن سوريا على الأكثر النصف الأول من القرن الثالث
عشر الميلادي المجلد ١٦٦ خ ١٦٦ م) جامع الملك أحمد الثالث رقم ٣٢٠٦ ورقة (٤٨) الصفحة اليسرى مكة
متحف طومسون حراي : اسطنبول

شكل واضح . وهذه السحة غير مؤرخة . غير ان وجود كتابة بالذهب على صفحة الغطاء يعطي دليلا تاريخيا من بابها قد كنت
لحساب احد ابناء سر « الاتانك بلعاي » (٧٨) . والذي لم نعرف هويته حتى الان . واسادا الى اسلوب المنحنيات يمكن ان
نسب هذه المخطوطة الى النصف الأول للقرن الثالث عشر وربما كانت من « سوريا »
يمسح الكتاب صورة عرة مردوجة . لم نحفظ جدا في كل صفحة منها صورة صفحة لسعة من

الحكماء . وصفت داخل سلسلة من المشعات ، واشكال رباعية المصوص تحت عن شكل هندسي يعطي كل الصفحة . وفي الوقت الذي يرى فيه الحكماء يرددون الملابس العربية الاسلامية وفي هئات اسلامية . فان استعمالهم بثثة صور لمؤلف الكتاب صم اطار هندسي في مقدمة الكتاب ، ويمثل عددهم . يعتبر بوصوح مظهر ا كلاسكا . ذلك لان وجود وحدات لسعة من الحكماء يشكّل وحدة قياسية تصويرية في الفن الكلاسيكي القديم . اما مصمة الخاتمة المردوحة فقد حفظت في حالة جيدة . فها يرى في شكل صفحة صور ستة اشخاص بكامل هيئتهم ضمن اطار مزخرف ، يختلف عن ذلك الذي استعمل لصورة المرء . وهو يمثل موجود في محالات الفن الاسلامي . وضع الاشخاص ها ما يشبه الطريقة فوق رؤوسهم . وبذات الطريقة التي يستعملها الرهاا الميحيون . ولكن الوداعا المسلمين ايضا كانوا قد تعودوا على استعمال ذات النوع من العطاء الذي يعطي العمامة . وعلى القيص من اشخاص صور المرء . الذين يرون وهم مهمكون في عدد من الصعالات المناسبة . فان اشخاص صور الخاتمة يشاهدون جميعا وكأنهم يتكلمون . وتشير الى ذلك تعبيراتهم المتقدمة ، وايضا انهم العيمة ، واوصاعهم المتوترة . فالككل قد هيئت عليهم قوة الكلمة الشاملة اما الاشخاص الذين في الوسط وفي الجهة العليا . يبدو عليهم بانهم يظرون الى الاعلى ويتحدثون بحماسة . ومع ذلك اصحت اهمية تطلعهم الى اعلى ، وتحدثهم بحماسة واصحة كوصوح عددهم وهو انا عشر . عندما يدرك ان صور هؤلاء الاشخاص تشد

من كتاب (مختار الحكم وعلم الكلم) للشيخ ا صرلوي وعلامته . موريا على الاكثر . منتصف القرن الثالث عشر الميلادي . القياس (١٠٢ : ١٧٨٥ م) طبع في المطبع اشد الثالث . رقم ٣٢٠٦ ورقة (٢١) الصفحة اليمنى مكتبة شيخ طوخي سراي ا اسطنبول



الى تصاوير الانبياء في التوراة (ورسما صور الرسل) . واكثر من هذا ، فان الفنان المسلم — طبقاً لما يسه (ك. فانتسمان) قد يجد بالطبع ان صور مؤلف احدى المخطوطات البيزنطية (من امثال صورتي المردة المزدوجة ، التي تضم كل واحدة منهما ستة انبياء من التوراة كما هو موجود في مخطوطة « تورينو ») ، قد وضعت في مكان يفتر بالتمسك اليه هو حاتمة الكتاب . وقد يكون ذلك ناجماً عن وضعه مجموعات الخاصة لصور المؤلفين في نهايتي المخطوطة ، حيث وضع احدها بشكل يتناسب مع الاستعمال الاسلامي ، في حين وضع الثانية طبقاً للترتيب البيزنطي .

وصور « كتاب مختار الحكم » الحثامية تعتبر من الاعمال الفنية الشهيرة ايضاً . فقد وضعت صور الاشخاص بحذق داخل اطار هندسي ، بحيث لا تحول دون ايماءاتهم القوية ، او الانفعالات الداخلية التي كانت تحدث آنذاك . ولكن الشيء الغريب ، بالنسبة الى تفضيل المسلمين للرسوم ذات البعدين ، هو الاهتمام الظاهر بالصفة التشكيلية التي يعالج بها الفنان صور الاشخاص . وما يزال الشيء الأكثر برورا ، في الغالب ، هو قوته في منحهم الحيوية ، بل والطاقة المتأججة التي تجد لها تعبيراً في تحركات البدن ، والأيدي ، والعيون . ففي هذا المضمحل ، يجد ان هؤلاء الحكماء يذكروننا بتصاوير الكتب التي انتجت في العهد الروماني ، ولا سيما الاشخاص في منمنمة « للسيد برنولد ميال » في مخطوط محفوظ في « دير فابنمارتن » يعود تاريخه الى السنوات الاولى للقرن ذاته . ذلك لان من النادر جداً ان يتمكن فنان عربي مسلم من اصفاء مثل هذه الحيوية وهذه الصفة الروحية على صور اشخاص تعد من الطرف تماماً ، وان يعرض مثل هذا التدرج في القوة في الحاتمة العظمى لكتابه .

والمنمنمة النموذجية في هذه المخطوطة تظهر احد الحكماء وهو يواجه مجموعة من الرجال يلقي عليهم احد الدروس . وبعد الاستاذ في بعض الامثلة يحدد في كتاب به ما يشبه الكتابة الاغريقية ، او يستشير اسطرلاباً ، او يمسك بألة ، لكننا نجد في الغالب منهمكاً في نقاش حي مع تلاميذه . والكل يظهرون في ملابس عربية ، ولو ان الحكماء يضعون على رؤوسهم الطرحة التي سبقت الإشارة اليها عند الحديث عن شخوص صور حاتمة الكتاب . وفي هذا نواجه ، بدون شك ، تحويلاً عربياً ، يتمثل هذه المرة في صورة مؤلف يذهلي نرى فيه معلماً كهوتياً مع رهبان أو تلاميذ آخرين . ومع ان الانفعال الداخلي في المنمنمات التي توضح النص في كتاب « البشر » لا تصاهي الصفة الروحية لصور الحاتمة ، فقد تم تمييز الشخصيات المختلفة بكل مهارة ، في حين ان الاشارات الحاطفة في الكلام ، والمواقف المختلفة المبالغ بها قليلاً ، تعطي الانطباع بوجود نقاش محترم . وتتجلى كل هذه المظاهر في صورة « صولون » . اما في منمنة سقراط فاننا نجد حالة تصويرية مغايرة . فبينما لا يزال الحكميم مصوراً وكأنه يتحدث ، نجد هنا يتقمص دوراً مزدوجاً هو دور المحدث والمكرر معاً ، والصفة المميزة لمظهر « المعكر » هي الصفة الغالبة على الصورة . ومرة أخرى فان هذا النوع من الصور ، له سلسلة طويلة من التوابق حيث تحول الفيلسوف الاغريقي احياناً — كما بين (فانتسمان) ذلك — الى احد انبياء العهد القديم . ذلك لان عملية اضعاء الصفة الاسلامية لم تكن تامة كما يتضح ذلك من الصمامة التي لم نوضع شكل صحيح على الرأس ، كما ان الاهتمام بالتأكيد على الاصل الاجنبي كان من الناحية الأخرى هو المسؤول عن قيام الفنان بتلوين لحية « صولون » باللون الاشقر المائل الى الحمرة وشكل محال لالوان شعر ولحي المستمعين .

وتكرر ذات الوضعيات والاباءات باستمرار في المخطوطة ، ومن هنا يبدو عليها بانها تقدم مجموعة منقطة الى حد ما . لكنها مرجت بمهارة كبيرة بحيث ان كل صورة محد ذاتها تحلق اطاعات عن حادث فريد . مثل طريقة طبيعية . وفي الوقت ذاته ، فان قوة الالوان وحذف كل التصاوير غير الضرورية ضمن ابيه او منظر بري ، يضيق الى الانطباع المميز نوعاً من الابهة



(مقامات الحريري) أبو زيد بقى إحدى المقامات في جدران القنطرة (القنطرة القديمة والأزهر) سوريا على الأثر ٢٢٢ م
(١١٩٩ م) القنطرة (٢٠٠٥ م) مادة (عرب) رقم ٩١ ٩٢ (١٩٧٧) القنطرة التي الملك الوطية في مارس

التي سجلت هذه الرسوم - رعم صعرها - في قفلاها والواقع ان الصان تجاوزها التايين بين التحويل الحيوي لقصة الاهتمام
الانساني والطريقة الكبرى للعرض ، قد اوجد صفة خاصة لهذه الرسوم العربية البيزنطية ،

وبالطرق الى التأثير القوي الذي تركه الفن البيزنطي على رسوم الكتب في اوائل القرن الثالث عشر . فان المرء لا يدهش
اد يجد ذات المصدر قد اثر ايضا في كتاب ادبي عربي ليست له علاقة بالعلوم الاعريفية هذا الكتاب هو « مقامات الحريري »
(١٠٥٤ - ١١٢٢ م) (٧٩) التي وقعت حوادث مصولها الحسين في مختلف الاوساط العربية الاسلاميه وادام بطرنا او
احدى المسمات المتميزة من مخطوطة المقامات الحريري المؤرخة سنة ١٢٢٢ (مارس مكة الوطية عرب ٩٤ ٦) فان

مهاجىء حالاً بما دعاه (هـ - ختال) يظهرها « الهليتي » اذ انا ترى صعه الحرر التي تعبر التصوير البيروني بصفه واضحة
ذلك لان الشخص المتحي من السار والذي يمثل الشخص الرئيس . اى « انا ريد » اما هو بالاحرى يبرطي الشكل
وان هذا المظهر يكون اكثر وضوحاً عندما يظهر « ابو ريد » وهو يصع على رأسه ذات الطرحة التي تتممها الرهات الميجون
ومعالجة طيات الملابس . وعلى الاحص ملابس الشخصين الموحودين في جهة السار . لا يرال الى حد ما معالجه
كلاسيكية على الرغم من حقيقة كون التدرج الخفيف من الدور الى الطل قد اختفى هنا . وقد اصحت طريقة الاداء مستباعدة
وبالسة للعمارة نجد ان التصميم الثلاثي للحلقة كان متعمداً باستمرار في التصوير والصفاء البيرونية . كما نجد ايضاً
القوس الوسطي المميز . واحيراً فاذا احدنا المنظر بمجموعه فان من اليسر على المرء ان يعترض بان اصله التصويري هو . كما
اوضح « فاينسمان » ذلك . مشتق من حادثة « عل القدمين » في الانجيل اذ أن « انا ريد » يقمص « دور المسيح » ووضعت .
ويقترّب من الشخص الذي يمثل وصية « بطرس » المنيرة . في حين يكون الاشخاص الذين حلقة من الحواريين تماماً

وبادخال حلقة معمارية أكد الرسام على المكان الذي وقعت فيه الحادثة . فالمظهر في هذا المصارع مختلف عن نمط
« المشر » التي تمثل « صولون » والتي تقع داخل بناء . ومع هذا فان الصورتين مرتبطتين من ناحية صيغة الصورة ولاسلوب
ومع ذلك فان هذه الخلفية ما تزال رمزية بدلاً من ان تكون عميقة . وليس هناك من علاقة توطئة بين الاشخاص والعمارة . فالعمارة
هنا غير مجسدة اي يظهر فيها الطول والعرض حسب . ولا تظهر فيها الصفة البانية اذ تبدو وكأنها قطع ورق مقوى . ولا توجد
هناك سوى اشارة بسيطة جداً للأرضية . كما لا يوجد اطار يحيط بالصورة

«الرجوع» ١٧

ومن سوء الحظ . بالنسبة الى هذه المخطوطة . فاما لا نعرف معلومات محددة عن المكان الذي سمحت فيه . كما ان السمات
في مخطوطة « كلية ودمية » المخطوطة في دار الكتب الوطنية في باريس والتي يظهر انها اقدم من مخطوطة الحريري المتشابهة معها
هذا لا تعطينا اي دليل على المكان الذي عملت فيه . ويرى « ختال » بان المكان الذي سمحت فيه كان شمالي سوريا . وقد قلت
ظريته هذه على وجه التعميم

المساهمة العربية الإسلامية

اشير في الصفحات السابقة الى المساهمة المهمة التي ساهمت بها عاصر عربية من « ابراهيم ويرطية » ، في فن المنمنات الاسلامية الحديثة الاردن اذ كان ذلك . ولكن قل ان يتم نقل الامثلة الاجنية الى مثل هذا الحد ، نشأ موقف ذهبي في الفكر العربي ، سمح ، الى حد كبير ، باستعمال المنمنات والمسألة التي يدور التناؤل عنها الآن هي : ما الذي سبب هذا النقل الجديد لصور ذوات الارواح ؟

قد لا توجد اجابة يسيرة على هذا السؤال . فاذا ما نظرنا اليه من زاوية اعمق ، فيجب ان تكون هناك بعض العوامل العامة المساعدة على ذلك . ومن بين هذه العوامل الحكم الطويل والمؤثر لبعض الشخصيات البارزة التي مهدت الطريق ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، لهذا الازدهار الجديد . وقد تكون احدي هذه الشخصيات الخليفة العباسي القدير « الناصر لدين الله » (١١٨٠ — ١٢٢٥ م) (٨٠) ، أو انه هو « بدر الدين لؤلؤ » (١٢١٨ — ١٢٥٩ م) الوصي الذي صار بعدئذ ملكاً على الموصل . وفي خارج اللطائف ، كان الموسر من التجار يفلون على شراء التاجات الفنية نطاق واسع . وقد نت ذلك من وجود كثير من المواضيع غير الملكية المعروفة لدينا . واشير ايضاً ، وتأكيد مستمر ، في الآداب العربية السابقة لهذه الفترة مباشرة ، الى أهمية التجار والفنانين الأخرى ضمن الطبقة الرجوازية . وذلك اهتمام يمسك اعشارهم كقطعة ذات أهمية كبيرة . ومثل هذا كان يواريه ثناء دائم على المدن الكبرى في العالم العربي . فقد تجاوزت هذه المدن اوج عظمتها ، وكما هو الحال في الحضارات الأخرى ، فان هذا العصر الذي بدأ به التدهور كان فترة رخاء في شرايد . اما من تصوير ذوات الارواح الذي بدأ في المراكز المدنية فهو استمرار للطريقة الواقعية في التصوير والتي كانت معروفة في مصر منذ بداية القرن الحادي عشر

يبدو ان هناك عاملين اصليين عملاً بمثابة محجرين . فالاول منهما ، وقد عرفناه من الاشارات المقتضفة في الادب المعاصر . هو ظهور موجة من الصور الشعبية الدرامية ، من امثال التمثيلات « الشعبية » المثيرة للمواطف ، ومسرح الدمى ، ومسرح خيال الظل . وربما كل الاحير اكثرها أهمية في هذا الشأن . والحقيقة ان المرء حين يسمع تمثيلات خيال الظل التي تبرز مناظر الابل وهي تسير في الصحراء ، وسمى نمحر عاب الحار ، ومبارك نصح بالمشاة والفرسان ، وسمى بملاحيتها الذين يسلقون الصواري ، وحصون تهاجم بالآلات الحصار ، وصيادي الاسماك مع شباكهم ، وصائدي الطيور بمقاليهم ، فاما يقترب جدا من المناظر التي تروى في المنمنات . فهذه التمثيلات كالمحطوطات ، تشتمل بالطبع ايضاً ، على مناظر اعتيادية بين شخصين أو اكثر وتبدو هذه العلاقة كبيرة الأهمية عندما يدرك ان شحوص خيال الظل معموله من رفوف جلدية ملونة ، نوصع على ستارة بيضاء ، وهكذا تكون في شكلها الطبيعي لا تختلف كثيراً عن المنمنات واحيراً . هناك على الأقل قطعة واحدة تدل على ذلك من العصور المتأخرة . وتبين التأثير الذي تركته شحوص خيال الظل على رسوم الكتب ، تلك القطعة هي محطوة من كتاب « كلية ودمنة » محطوة في اسطنبول . وتعود الى القرن الثاني عشر (اسطنبول ، مكتبة متحف الآثار ، رقم ٣٤٤) . وهذه المحطوة تكشف ، على وجه التحديد ، تأثير شحوص « القرء قوز » التركية .

اما العامل الثاني فهو الشهرة الواسعة التي نالتها « مقامات الحريري » . فلقد ظهر هذا الكتاب « وسمي شعباً له من لدن المثقفين بسبب الابداع اللغوي فيه . كما انه ايضاً يهيء طلاً ذا مظهر شعبي هو « ابو زيد » الواسع المعرفة ، المتشرد .



(حناك الحريري) أبو زيد جادو الخوارزمية (الجزء الرابع) المجلد (المجلد الحادي والثلاثون) - المجلد الثاني من
الجزء الثالث عشر المجلد الخامس (١٨٨٥ : ١٩٢٠ م) مادة عرب رقم ٣٩٢٠ ورقة (٦٩) الصفحة اليسرى المكتبة
الوطنية بباريس

المختال ، الذي عاش بذكائه واستطاع باستحقاقه البارز بالتعاون الاخلاقي الرسمي ان يتغلب على صعوبات الحياة ابداعية ، فهي
معص الامنه يبدو عليه انه كان يشبه من ناحية ابداعية بعض « العباريين » (٨١) الذين ظهرت مؤخرًا في المدن الكبرى في العالم
الاسلامي ، وعلى الاخص في بغداد ، في اواسط القرن الثاني عشر وحاولوا ان يطفئوا شكلا متساويا من العدالة الاجتماعية وذلك
عن طريق المساواة في الملكية ، ومقاومة الجهود التي تبذلها الحكومات للمحافظة على النظام ومع انه يعتقد بان اقامات في صاغتها
الادبية تمثل نهجا للاستلزام الدرامي فاما لا يعرف اية نقول مسرحية عامة كانت قد وضعت على اساس تجربة مارسها منشرد
مستتهر مثل « ابي زيد » في مسرح الدمي ، أو مسرحيات خيال الظل التي تحضر القرن الثاني عشر ولكن اذا كانت المسرحيات
التي تستعمل مثل هذه المواضيع قد وجدت ، فان هصوصها لم تدون عاليا ، وذلك لانها ، قد صغت لتسلية جمهور غير متفهم ، ولم
تكن تتطلب درجة عالية من الدقة الادبية ولسوء الحظ ، فلم تصل اليها شحوص وصوص خيال الظل التي ظهرت في القرن
الثاني عشر ، ومع ذلك فان ثلاث مسرحيات خيال الظل من النصف الثاني للقرن الثالث عشر التي بقيت ، قد قادت المستشرقين
الى ان يروا فيها اعتمادا على مؤلف « الحريري » (٨٢) وكل هذا يؤدي الى الافتراض انه عندما اردت العصور الشعبية ،
ولا سيما مسرحيات خيال الظل ، في القسم الاخير من القرن الثاني عشر فان هذه المسرحيات ربما كانت تعالج موضوعات لها
علاقتها بمقامات « الحريري » وبالمقالة فان هذه الناحيات قد استحدثت بمثابة مصدر الهام لكمية كبيرة من صور المخطوطات

وعلى الاخص مقامات الحريري المشهورة .

الخروج من ٨٥

وحيث نظر الان ، وفي اذهانا مثل هذه النظرية ، الى صفحة من مصمات مخطوطة المقامات التي تعود الى الربع الثاني من القرن القرن الثالث عشر (المكتبة الوطنية بباريس مادة عرب ٢٩٢٩) فليس من الصعب ان نرى معادج المجموعات الشريفة والاشارات الدراماتيكية الخاصة بمشاهد حالات الظل والدمى المتحركة . وحتى التة الصغيرة في الوسط تدو كقطعة من قطع اثاث المسرح التي استخدمت للتدليل على البيئة ، ولذلك فانها لا تؤلف جزءا من خط الارضية العام ، وليست لها اية علاقة بالشعور المجاورة

٨٦ من ٨٥

وعلى اية حاله فان هذه التصويرة لشخصية ابي زيد الواضحة لا علاقة لها بمظهر الاصل البرطي لمهمة مخطوطة المقامات التي يعود تاريخها الى سنة ١٢٢٢ م والمحمولة في مصر المكتبة . ولوء الخط ، فان هذه ايضا واحدة من مخطوطات عربية عديدة تعود الى دات الفترة ولا تحتوي اية معلومات عن مشنها او تاريخها . اما اسلوبها فيكشف عن علاقة من « الموصل » في شمال العراق . ولو انه ليس مستطاعا الان تحديد مشنها على وجه الدقة . اما تاريخها فهو الربع الثاني من القرن الثالث عشر وربما القسم الاخير من هذه الفترة

وحيث نأخذ بنظر الاعتبار الواقعة الجديدة التي تعود الى نهاية القرنين الثاني عشر والثالث عشر يتضح ل حاله ان لدة اكبر ثورها صورة على صفحة كتاب ونسمح تنهديات لا يمكن ان تقدمها يسر صورة على حشوة صغيرة في سقف عال ، او صورة على اناء مقمر . واداما تومرت هذه الحالات الملائمة ولا سيما الرحم الحصري الجديد ، فان النهج الواقعي السابق يكون قد تطور الى تصوير واقعي . ويتضح هذا الانتعاش حين نتفحص احدى المصمات في مخطوطة « كتاب الترياق » (٨٢) الذي الف سنة ١١٩٩ م من قبل مؤلف كلاسيكي متأخر غير معروف وردت الاشارة منه انه انتحل شخصية (حالبوس) او شخصية يوحنا الحوى (المكتبة الوطنية بباريس مادة عرب ٢٩٦٤)

٨٧ من ٨٥

فالصورة نوضح قصة الطبيب « اندروماخوس » الذي اعتاد الخروج الى الحقول ليشرف على العلاحين في الوقت الذي يأتي به حادته اليهم بالطعام . وقد عثر في احد الايام على افعى متسحفة في قارورة محتومة فيها شراب استعمل فيما بعد كعلاج لشخص محكوم . ويصور الرسم مشهدا في الحقول يصم الاشخاص الرئيسيين لقصة وهم الطبيب والخادم الذي يحمل الطعام الضروري في طوق وقارورة ، تظهر في الخلفية ، في الراوية اليسرى العليا ، في حين كل العلاحون ، الذين اشير اليهم في النص ايضا يحتلون القسم المجاور في الراوية اليمنى . وقد تم تخصيص الجزء الاكبر من الرسم لفعاليات رراعية مختلفة لم يذكرها المؤلف وتظهر هذه المعاليات في شكل تسلسل طبيعي للعمل الجاري في المزرعة . فبعد العلاحين يأتي الخاصد ، وهو يقطع تة بمجمله ومن بعده يأتي رجل بدارسة يجرها ثوران ، في حين يقوم فلاحان بتدريه القمح وعملته . واخيرا هناك حمار صغير يجلب أو يأخذ حمولة اخرى . فكل هذه المناظر تقوم على اساس الملاحظة الدقيقة ، والاهتمام العايق الذي اصب على مثل هذه التفاصيل . كالحركات المميزة لمختلف أنواع العمل ، والادوات المستخدمة ، والملابس المتأينة ، والهالات التي تظهر حلف الرؤوس ، والتي كانت عاليا ما تستعمل في مثل هذه الفترة للتأكيد على أهمية هذا الجزء من الجسم (وحي بانسة للطور) وهذه الهالات وحدها بعد استمرارا مباشرا لمهمة تصويرية بيظية ، مع انها لا تدل على العنسية . ولكن حتى مثل هذه الصمة قد تعرب هي الاخرى اد انا نجد حول بعض هذه الهالات حوائط ملونة ومورقة ، وبلك اشاره الى حدوث تطور آخر . ونظهر المهمة تقيدات مقصوده



من (كتاب التاريخ) المنسوب الى جلال الدين السيوطي
 عن الاثر ١١٩٩ هـ (٥٩٥ م) الفاس (١١٩٩-١٢٠٠ م) ملحق (عرب) رقم ٢٩٦٤ صفحة قديمة (٢٢)
 الكه بوم في دس



من (كتاب المديح) المنسوب إلى جلال الدين محمد بن أبي الفوارس الذي أقامه لخدمة
شمالى العراق على الأثر ١٩٩٩م (٥٩٥ هـ) الفاس (١٦٥ × ٢١٠ سم) مادة (عرب) رقم ٢٩٦١
خبره (٢٧) المكتبة الوطنية بباريس

في مطهرين حسب ، ومن وجهة النظر المصرية على الأقل . وهناك تفهم بسيط لاطهار العدد الثالث فالعص منه ادراكه واضح في مطر الدارسة وفي صورة الداري الذي يصف حلف المعربل وحلاف ذلك فان كل شخص قد وضع لوحده في مسط الصورة . وأكثر من هذا — كما اوضح « بشر فارس » مكتشف هذه المخطوطة — فان العلاقة المكايه التي يحصر الشريطين الموضوعين احدهما فوق الآخر ، ما تزال على نفس ما هي عليه في المحتويات الجسدانية الأشورية وثاب ، ان الاشخاص قد صوروا في شكل جماعي حسب ، فشكل عمل يجري بجانب الآخر من دون اية علاقة بينهما فمما حذا التراط في التأليف والتسلسل في العمل ووقعه العام ، لا توجد اية علاقة متادلة بين الاشخاص وهذا الاتجاه الى حشد عناصر متمصلة (وهو الاتجاه الذي يطلق عليه احيانا اسم الاتجاه التافري) . قد تم التأكيد عليه أكثر من ذلك بوضع سنة . او اشكال غارلة لتعصل بين المجموعات كما تاهم معالجة الالوان بشكل متفاوت . في حلق الاطباع باعدام الاستمرارية فهذه المظاهر الاسلوية تجعل المسممة تدوي في الاخرى اشته معرض مصور لمواضيع رراعية غير ان ما هو أكثر اهمية من هذه الحدود الوصفية هو اعتداد نطاق التصويرة فعليا ان يقتصر ها بان القاص كان يعمل في مركز مدني . وهو لا يزال في الواقع يكشف عن اهتمام محدود بالعمليات الرراعية الى درجة انه قد تجاوز الضرورات النصيحية لذلك وهذه الفصه التي تتعلق بعمل الفلاح توجد أيضا في كل مكان في الفن العراقي المعاصر آنذاك . كما توجد في مناظر التحف المعدنية المظلمة والفخار وبصرف النظر عن المظهر الواقعي البارز ، فان المسممة جديرة بان تعتبر كموضوع حصاري . فالكثير من كتاباتها ، وقد كتبت العص منها ماخط الكوفي الجميل ، نوصح بان هذا الكتاب قد نسخ وروى كما يظهر من قل ماسح شيعي لاس احه . ذلك ان كلا الشخصين ينتميان الى عائلة ذات مركز ديني رفيع كما اثير الى ذلك تكرار لقب « الامام » في سلسة اسماهما وبهذه الوسيلة امكن التدليل على ان افراد الطبقة الوسطى وحتى من كان منهم من الغنهاء ، كانوا يقتنون الكتب المصورة ويضمونها . وانه لم يعد هناك اي تأييد ديني على استعمالها ومن سوء الحظ ، فاما لم يعرف المدينة او المنطقة التي سمحت فيها هذه المخطوطة لكن يبدو من المصيب ان نفترض بانها قد عملت في العراق وفي قسمه الشمالي على أكثر احتمال

تفاعل التيارات الحضارية

هناك معومات في كثير من المخطوطات في هذه الفترة تجمع بين سمات فارسية وبيزنطية وعربية. وتظهر هذه السمات أحياء بشكل معقل في معومات مختلفة على أن هناك صوراً معددة تم الدمج فيها بمهارة بين تيارين فنيين أو أكثر.

فمن أوائل القرن التاسع كان المرويون البيزنطيون قد أضافوا في بعض الأحيان إلى الرسوم الاعتيادية للاعشاب الطبية التي حوتها مخطوطات ديسقوريدس، صوراً بشرية، وذلك لقرص الإشارة إلى مرض يكون لذلك النبات معقول خاص صده، أو لتبيان كيفية جمعه بأحسن ما يمكن، وتحضير الدواء منه. وقد ظهرت مثل هذه « الصور التوضيحية » لأول مرة في نسخة عربية من

من كتاب (مادة الطب) لديسقوريدس المجلد (الترقي) ١٢٢٢م (٦٢١ هـ) القيس
(١٣٥٠ م) رقم ٥٧ - ٥٩ - ٦١ منقح المخطوطات (صورة كسب : كورا شكل برت : هوروك)

سيميائي طعام او من سيات قويه حل وصفي من اصف



كتاب ديسقوريدس المسوح سنة ١٠٨٣م ، والمعتمد على نسخة مؤرخة سنة ٩٩٠م (ليدن . مكتبة الجامعة ٢٨٩) [٨٤]

في هذه المخطوطات البيزنطية والعربية المتقدمة كانت الرسوم الشريفة ما تزال في وضع غير مناسب ، وهي صغيرة جداً بالنسبة الى النانث . ومع ذلك فان سلسلة من المصمات في مخطوطة من مؤلف ديسقوريدس مؤرخة سنة ١٢٢٤م (اسطنبول اب صوفيا رقم ٣٧٠٣) تبرز مرحلة أكثر تقدماً في تطور هذه الاصناف التوضيحية . فيما يرى العنصر منها ما يزال وثيق الصلة بالاصور البيزنطية ، نجد البعض الآخر منها ماطر واقعية حقيقية ، حسب التوارث . وهذا يطبق بصفة خاصة على الكثير من الرسوم التي توضح كيفية تحضير اشرية طبية . وبالإضافة الى ذلك هناك مناظر مثل معالجة المرض ، او اجتماع الاطباء ، من المحتمل انها تعتمد على رسوم مخطوطات بيزنطية اخرى ، ولكن هذه المناظر ايضا قد رسمت هي الاخرى بواقعية اكبر . والمجموعة الثالثة بمجموعة « عرية » خالصة في مفهومها من امثال المناظر البرية التي يسمو فيها بنات معين . او ورن دواء في صيدلة تقع في سوق وهي محبرة بالادوية تجهيزاً جيداً . والشئ العبد الاحتمال تماماً هو ان تكون كل هذه المواضيع ذات الصبغة التصويرية الجديدة قد اخترعت لمثل هذه المخطوطة أو ما يماثلها . وربما اشتق العنصر منها بسهولة من مخطوطات عربية اخرى مروقة متنوعة مثل « المقامات الحريرية » . وسبب عمل اجرامي كانت هذه الرسوم بين اولى المصمات العربية التي اثار اهتمام العرب . وقد حدث ذلك قبل سنة ١٩١٠ . حين تم اقتطاع حوالي احدى وثلاثين ورقة من المخطوطة التي تحتفظ بها مكتبة « اسطنبول » ويعدت لمجموع عامة وخاصة في مختلف انحاء العالم .

والتمثال المودحي لهذا المطر الوافي الذي اصيب الى من لم يدل عليه . هو صورة « صيدلية » بمخطوطة في (متحف متروبوليتان لفس) . هي الطابق الاسفل من الصيدلية يرى صيدلاً يبحر دواءً معمولاً بالعمل يراقبه شاب حائس . وقد استعمل القسم الاكبر من القاعة العليا لخرن حرار كبيرة . بحري حصص احداها من قبل احد الحاصرين . اما الشخص الذي في حمة اليسار فبدل وضعه التأمل على انه هو الطبيب . والعقل المدبر للصيدلية كلها . وعلى الرغم من الملاحظة الدقيقة لتفاصيل السوك الشري والاهتمام الواضح بتوزيع الاشكال فان الصورة لا تزال بفحصها فهم التحسم والواقع ان التسطح وتنظيم الاطار المعماري فيها . وحتى صفة الاشخاص المرسومين . كل ذلك يذكرنا بتوزيع الاشخاص في مشاهد « حال الطل »

فيما يكون المودح الاصلي لصوره « الصيدلية » والتي يحتمل انها مأخوذة عن صورة حانة . كالتي نجدها في مخطوطات « المقامات » . فان الرسم التوضيحي يرافقه فصل خاص عن مئة « الانواع العالوس » (من الكلمة اليونانية استراغالوس) (٨٥) يكشف عن نمط معابر من تعرج . يعريه الى تأثير مصدر احمر . فالتة نفسها قد رسمت بطريقة اعتادية . حذر وفروع واوراق . ولكن بدلا من وضعها في مكان حال . كما وجد ذلك في المخطوطات البيزنطية ومخطوطات عربية سمح التقليد البيزنطي فانها تشترك الان مع مطر صيد يظهر فيه كلب مفترس من وراء سلسلة من التلال بطارد عرا لا شارداً . فيها لا يوجد اي سب واضح لادخال مثل هذا الموضوع مع البات . ومن ناحية اخرى يلاحظ المرء في منمنمات عدة من نفس المخطوطة . ان الصورة تجمع الة مع طائر او طائرين . او جدد . او فراشة . أو ارب . في حين يرى في نصوبة اخرى طائر يتبعه سر . ومن دون الرجوع الى اشكال الرسوم الادمية الحقة التي نجدها في نصوبة الصيدلية . فان المصان مع ذلك تكشف في كل هذه المنمنمات عن رغبة واضحة في اضعاء الحياة على رسوم النانث

نقال إذ فانا وشب التي من الناحية التي يقال لها رزوانا. وأصلها رز



النبات إذا شرب يقطع أسنانه البنية. ويدز البولك وإذا جفنت

من كتب (عاده الطيب) للديلمس من شجرة الإبراهيمية التي هي من رزوانا. (البراق)
 ٢٢٤ م (٦٣١ هـ) (القدس) ١٦٦ م (١٢٧٣ هـ) ٣٧٣ م (١٦٨٠ هـ) ٢٩٠ م (١٥٠٧ هـ) (القدس)

لقد اضيفت رسوم حيوانات ، لم يشر اليها في النص الموضح ، الى رسوم النباتات الموجودة في كتاب ديسفوريدس الذي يعود الى منتصف الفترة البيزنطية احيانا . ولكن في نسخة « ايا صوفيا » استفاد الفنان المسلم من الادراك المؤكد للموضوع ، وتوصل الى نتيجة زخرفية ذات اثر مفرح جداً . فالحيوانات التي يطاردها الآخر مجدها في كل مكان في المصوغات الاسلامية التي تعود الى هذه الفترة . فهناك افريز كاملة من رسوم الحيوانات موجودة مثلاً ، صورة عامة ، على التحف المعدنية الاسلامية وتلك حقيقة تين الشهرة الدائمة لصيغة قديمة . وفي جميع هذه الحالات توجد رسوم الحيوانات ولكن بدون عاصر من المظهر البري ، ولذلك تكون صفتها الجسمية اقل بروزاً .

لكننا نرى في منمنمة ديسفوريدس ، ان تصوير جسم الغزال ووضع سيفانه ، بكشمان عن ادراك كامل للتجسيم في هذا الموضوع . واكثر من هذا فان الثنائيات الصغيرة ، وكذلك المتراكبات الطاهرة في اشكال تل مثلث الاضلاع ، غير متوالية بطلقاتها المنطوية . ومع انها تجريدية فانها تكون عصاراً مهماً في الموضوع . فقد اصطبغت رسوم الجبال عملاً اصافياً هو مساعدة المرء على رؤية المرحلة الساقية للعملية : فالكل يتدفع بقوة نحو فريسته ، والغزال ينطلق الى ارض متوية على أمل ان يتمكن من النجاة في مهرب لا عائق فيه . فواقعية العملية والتأكيد على البيئة ، يوصعان تماماً ان صفة تصوير مظهر الصيد مشتق من تصويرية في مخطوطة . ولما كنا نعالج موضوعاً كلاسيكياً ، فمن المحتمل ان تكون العاصر المستفاد من مصدر اجبي في مرحلة من مراحل التطور الداحلة على المشهد ، موجودة في مخطوط بيزنطي مصور عن الصيد . ويحتل ان يكون كتاب « سيدو اويان » وعنوانه « القصص بالكلاب » هو مصدر ذلك . وتوجد نسخة مزوقة ترويقاً جيداً من هذا الكتاب الذي يعود نسليخه الى القرن الحادي عشر في (مكتبة مارسيايا في البندقية رقم ٤٧٩) وهذه النسخة تحوي في الواقع مناظر واقعية وحية مماثلة للتصوير العربي وهي على كل حال اوسع مدى .

لقد اتبع الخط بين صورة السات ومطر الصيد مزيجاً مفرحاً لعصرين متباينين يكمل احدهما الآخر . فمع ان سلة « الاثراغالوس » - وهي شجيرة برية ذات جذر يشبه جذر العجل - كبيرة جداً بالنسبة الى المحتوي ، الا ان صفة المشابهة للشجرة التي اصيبت اليها قد هيأت محورا مركزياً للموضوع ، كما انها من الناحية الاخرى تملأ الفراغ الموجود فوق مظهر الصيد وهي بذلك تؤلف الشكل العمودي الواضح في تصاوير مدرسة بغداد ، الذي يختلف تماماً عن مدرستي ايران والموصل المعاصرتين . واكثر من هذا فان السلة - وهي لم تعد مطلقة في الفضاء بل راسخة في ارضية المظهر المكمل - تظهر في الحقيقة وكأنها غدت جزءاً لا يتجزأ من المنظر بوضعه الحيوي ، لان الرسام قد وضع « الاثراغالوس » في علاقة مكابية مع الغزال الشرار . وهكذا اصحت صورة السلة الجامدة جزءاً من حادث درامي . وعن طريق هذا المزج بين العلم الخالص وهذه الهواية العربية المفضلة ، اي الصيد ، نالت الصورة ، بدون شك ، اعجاب الناس .

تعد مخطوطة ديسفوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م فريدة من نوعها بين المخطوطات العلمية . وسب ذلك يعود الى جمالها الزخرفي ، وإلى دقة ملاحظة العنان ، وإلى الصفة الواقعية لرسومها . هذه الامور تجعل موطئها موضوعاً له اهمية الخاصة . ومع ان حاتمها لا تدين اية اشارة عن المكان الذي كتبت فيه ، الا ان البحوث التي اجراها « ه . بختال » لم تدع سوى شك ضئيل في ان منشأها كان في « بغداد » وانها قد نسخت من قل « عبد الله بن الفضل » وقام بترويقها فنان غير معروف .



من (كتاب المواقف) المنسوب إلى جالسوس. منظر في البلاط الملكي الموصل على الأثر (شهابي العراق)
 أول سط القرن الثالث عشر الميلادي. القياس (٢٧٠ × ٢٥٥ سم) ورقة (١) الصفحة الأولى المكتبة الوطنية فيينا

لقد تم الجمع جدد بين الأسلوب الأيراني اللاطي والتصوير العربي الواقعي في مسمات مخطوطة دريس من كتاب « الترياق » لجاليوس الذي اشرفا اليه سابقا ، والتي تم نسخها سنة ١١٩٩م . فأحدى مسمات هذه السحنة توضح حكاية سمسم أكثر الدماء حظوة لدى أحد الملوك ، على يد أعدائه ، وأحقائه في عرفة في الحقيقة . وهناك لسعة أخرى وكان سمسم فعن البروق وبذلك رجع اليه وعيه وتم انقاده . فهي هذه التصوير بعد الصحة يعرك موضع اللسعة ، لكن وضعه يشير الى انه ما زال تحت تأثير السم . ولقد تم انقاده على أيدي ستاتين اندما نحوه من الجهة اليمنى . وما زال أحدهما يمسك بمحانه . وكلاهما يريدان الملابس القصيرة المناسبة لعملهما . وهناك ستاتي ثالث خلف العرفة يظهر انه لا يدري بما حدث وهو مستمر في عمله . وفي الطابق الأعلى يشاهد الملك وهو يحاول الشراب مع طائفة من بدمائه . فهذا موضوع بلاطي . وقد تم احاراه بالأسلوب الأيراني الملائم ، وهو ذات الأسلوب الذي استخدم في تصويره العرف في مخطوطة (كتاب الاعالي) المحمولة في اسطنبول .

هناك تابن واضح بين التاظر الدقيق في هذا الموضوع وتصويره الملك في وضعه المواحه ، وتصاوير الاشخاص الحامدة في الحرم العلوي . وبين الصبح ، والايامات الحية والاشياء الواقعية التي تشاهد في المطر الواقعي في الحرم السفلي . وقد تم المرح بين الأسلوبين بصفة جيدة ، حيث احتونهما معا الاشجار المحيطة بهما من الجانبين . والواقع ان هذه المسمات ، بعملية الاسجام بين الطريقتين الرئيسيتين ، قد حققت تماسكا داخليا اعظم مما هو ظاهر في مطر الزراعة « الخالص » الموجود في بعض المخطوطة ، ولكنها تشبه مسمات « الصديلية » في مخطوطة دسغوربدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م حيث لم تظهر فيها محاولة لاظهار العدد الثالث

وصورة العرفة في مخطوطة أخرى من كتاب « الترياق » سرد مطرا ملكيا يحتل الحرم المركزي (هنا المكنة ابوطه ١ ف ١٠) . فهي ايضا ترى الملك تناول الشراب وقد انحطت به صفوف مردحة من الدماء . وهناك بعض التعبيرات المحددة التي يجب ان يشار اليها . فالدعة ليست في جلوس الملك ها في الحجاب الأيسر كيمما يفسح المجال لشخص آخر لان هذه هي الطريقة المتبعة في ماطر المجالس المعروفة لدفا فلا من التحف المعدنية المطعمة ، ولكن الدعة هي في الرجل الخالس امام الملك وهو يقوم بشي اللحم على شواية . وذلك مهج . لكن من الصعب اعتباره موضوعا رسميا . وكذلك يرى أحد الحاضرين في القسم الأسفل من اليسار قد نحرأ ايضا فادار رأسه وكأنه يهيم بكلمة ما في اذن حاره . واكثر من هذا نستطيع ان نلاحظ تصاوير اربعة عمال حنف القصر . كل واحد منهم مهمك في بعض الاعمال الاعتيادية . وهكذا تم ادخال الاشياء الواقعية للحياة اليومية في هذا المطر ، وبهذا تم الخروج عن الرسومات . ولتحديد هذين المطرين الآخرين اللذين اصيغا ، بقول انهما يتألفان من مطر صيد في الجهة العليا ، ومن جماعة من العرسان وساء ينتظرن حمالا في الجهة السفلى . ويبدو ان هذين المطرين ، بصوران شؤون حياة اللاط ، لكنهما في اوصاعهما الطليقة براهما يحالغان مرة أخرى العرف الصارم الذي يسود بصور العرف ذات الأسلوب الأيراني المهيمن والمشتق عن المحونات الحدارية الصحرية او الاواري القصبة الساسانية . فالمطران في الشريط العلوي والسفلي يختلفان في الأسلوب وفي الشكل عن الرسوم الاعتيادية في المخطوطات العربية . ويحتمل انهما متأثران جدا بتصاوير سلجوقية فارسية معاصرة تشبه تلك التي تكون على شكل اشربة افقة والتي اكتشفت مؤخرا في مخطوطة « ورقة دزك شاه » (٨٦) في اسطنبول (متحف طوبوقو سراي حربية ٨٤١) . ومن سوء الحظ ، ان هذه السحنة الثانية من كتاب « الترياق » غير مؤرخة ويمكن الافتراض بانها تعود الى منتصف القرن الثالث عشر . والمعتقد بصفة عامة انها كانت قد انحوت في « الموصل » ايضا . ومثل هذه السحنة قد توضح ايضا وجود العناصر الفنية الفارسية المعاصرة . فمن يعرف مثلا ، من ادوات تحمل توقيع صانعها ان « الموصل »



من (كتاب في معرفة الخيل الهندية) المجلد ١٠٠٠ من نسخة المخطوطات في المكتبة الوطنية بباريس (رقم ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢)
 الفهرست (١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢) من نسخة المخطوطات في المكتبة الوطنية بباريس (رقم ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢)



تلاوة بعلية - مريانه للأخيل وحول المسح الى يده القدس - در طار من قرب المرحل (شمالى المراق)
 ١٢٢٠م (١٤٣١ حسب التقويم السولي) القدس (٢٢٠ ٪ ٢٥ طم) ورقة (١٠٥) الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية لبا

قد اجتذبت صناعات الحف المعدنية من الإيرانيين الذي شردهم الغزو المغولي .

وكان التداخل بين مختلف التيارات الحصارية أكثر تعقيدا في الرسوم التي توضح كتب الصاعات. وقد برهن المحكم من سحها المتعددة على انها كانت شائعة جدا فالسلطان الارمني « ناصر الدين محمود » (١٢٠٠ - ١٢٢٢) (٨٧) ، الذي كان يقيم في « آمد » (٨٨) شمالي بلاد ما بين النهرين ، كان من المعجبين بمختلف الحيل الميكانيكية التي صنعها احمد مهدي بلاطه ولذلك طلب اليه في سنة ١٢٠٦م ان يؤلف كتابا عن تلك الحيل . وكانت نتيجة ذلك كتاب « الجرري » (٨٩) ، المعروف باسم « كتاب في معرفة الحيل الهندسية » . والمعرفة العلمية الضرورية لمثل هذه الآلات المتحركة ذاتيا تقوم على اساس الاكتشافات الرياضية الميكانيكية التي وضعها « ارحميدس » وغيره من العلماء الاغريق ، واصبحت بالتالي مألوقة عن طريق المؤلفات الاغريقية التي وضعها امثال « اهرود الاسكندري » و « فيلون البيروني » . ولما كانت الكتب الكلاسيكية تظم رسوما توضيحية لتبين طبيعة ووظيفة مختلف الحيل ، فقد انتقلت تلك الصور مع الترجمة العربية وهكذا حلت فكرة استعمال الرسوم في كتب « الجرري » من اصول كلاسيكية . ومع ذلك بقيت الصفات الهندسية الاساسية وحدها ، وبعض التعديلات على ما كانت عليه في الاصول الاغريقية السابقة لها . اما الصفة العامة لهذه الرسوم فهي شرقية

تؤلف المصممة المحفوظة في متحف المتروبوليتان للنسج ، وهي ساعة على شكل فيل . نموذجها مثالا لهذه المصممة مبروعة من مخطوطة يعود تاريخها الى سنة ١٣١٥م وغير معروفة المنشأ ، ولكن يحتمل انها من سوريا . ومع ان رسوم هذه المخطوطة متأخرة بأكثر من مائة سنة عن الرسوم الاصلية لها . وانها لهذا السبب تكشف عن بعض التغيرات في اسلوب معالجة رسوم الاشخاص ، الا ان هذا المثال قد تم اختياره لان التفاصيل الفنية الاساسية فيه في حالة احسن من تلك الموجودة في السحبة المؤرخة سنة ١٢٥٤م (متحف طوقو سراي : احمد الثالث ٣٤٧٢) ، والتي تتعها بدقة في العالم

فالساعة تؤثر مصي الساعات في ثلاث طرق متباينة فمن الناحية العملية يمكن قراءة الوقت اولا من ميزان يشير اليه صورة شخص دائري اعلى الفيل ، وثانيا من قرص كبير (غير مرئي في هذه المصممة) على قمة هيكل يشبه القلعة قائم على ظهر الفيل ، حيث تتحول سلسلة من الفتحات السوداء الواحدة تلو الاخرى الى فتحات يصاء مصي كل ساعة والقرص من الطريقة الثالثة يكمن في قيمته التزيينية والواضح ان هذا القرص هو اساس الاختراع كله . هي كل نصف ساعة يصغر الضائر الواقع في اعلى القمة ويستدير في الوقت الذي يصرب فيه الفيل بالسرعة . ويحدث صوت دقة بمصرب الفيل وبالإضافة الى ذلك يحرك الرجل الصغير ، الذي يبدو عليه وكأنه ينطلق من قاعدة في جهة اليسار العليا ، ذراعيه وساقه ليحمل السر في الجهة اليمنى على اطلاق دقة . وعندما تتحرك هذه الدقة الى الاسفل تجعل التين يستدير الى ان تهبط بصفة نهائية في الزهرة على ظهر الفيل ، ومن هناك تسقط في حوف الحيوان لتمس بأفوسا من النحاس ومن ثم تستقر احيرا في طاس صغير ، وبذلك يستطيع المشاهد ان يعد اصاف الساعات التي مصت وذلك باحتساب عدد الكرات الصغيرة التي جمعت في الطاس وهذه الآلة التي تتحرك ذاتيا تذكرنا بالساعات المنقطة الصنع التي عثر عليها في فاعات الاستقبال الرسمية وكائنات المدن التي يعود الى القرون الوسطى والتي يكون فيها مضي الوقت أكثر اتقاناً وذلك عن طريق التمثيل المثل للتمثيل المتحركة .

ومفكرة الفيل الذي يحمل هودجا منقش الصنع انه بالبحر ، ففكره شرفة وقد جاءت في الاصل من الهند . ولذلك م

ينبغي عن ذهن الفنان أن يصور الفيال في صورة رجل هندي غامق البشرة لا يرتدي سوى سروال وطرحة صغيرة . ومع ذلك فإن مخنص الفيال والعأس ، وإن كانا قد صنعا طبقا للمواصفات التي أعطاهما « الجزري » فانهما غير هنديين على وجه التأكيد . وقد حدث هذا التغير لأن صورة الهندي المستعملة على نطاق واسع في العالم العربي كانت رمزاً لـ « زحل » ، الذي كان يصور عادة بمثل هذه الاداة كشعار له . ومجدد ها كذلك عقيدة شرقية أخرى كانت سابقة للإسلام بالآلاف السنين ، تم الكشف عنها في معركة تهديد رمزية بين الطائر الذي يمثل السماء والنور ، والافعى التي تمثل الظلام والجحيم . وعلى الرغم من هذا العرص للأشخاص والأفكار الشرقية فقد تسلك بعض المفاهيم الاغريقية الى التصويرة . فالفيل يرى بدون اي مفصل في سياقانه ، وفي هذا المجال تم اتباع الاعتقاد الاغريقي القائل بأن هذا الحيوان لا مفصل له . وكذلك هذا الفنان حذو الأصول البيزنطية ما جعل جعل جذع الفيل طويلاً جداً ورأسه مريحاً .

يتضح من الامثلة التي اشير اليها حتى الآن ، وعلى الرغم من القرارات الدينية المقيدة ، بأن المصورين المسلمين استطاعوا ، ليس انجاز اشكال مميزة للتعبير حسب ، بل كان عليهم ان يثبتوا وجودهم عندما وجدوا انفسهم مضطرين الى التنافس مع الاشكال التصويرية الايرانية والبيزنطية العريقة . ونصح قوة أسلوبهم أكثر وضوحاً عندما يدرك المرء انهم تركوا تأثيرهم في تصاوير المخطوطات المسيحية التي نسخت في العالم الاسلامي . فقد اشرفنا قلا الى نسخة من انجيل قطي مؤرخ في سنة ١١٨٠م ومحفوظ في دار الكتب الوطنية في باريس والذي يكشف عن هذا التأثير في مصر . وستطيع ان نضيف الى هذه المخطوطة ، بعض المخطوطات المزودة التي نسخت في بلاد ما بين النهرين لأفراد من الطائفة السريانية يعقوية

تكشف مئمة دخول « المسيح » الى « بيت المقدس » في مخطوطة (قراءات الاناجيل) السريانية — التي سحت سنة ١٢٢٠م في « دير مار متى » (٩٠) قرب « الموصل » (مكتبة الفاتيكان ، سيراياكو ٥٥٩) — عن الصور المتنوعة للتأثير الذي أحدثه الرسامون العرب المسلمون من بلاد ما بين النهرين ، وعلى الاخص رسامو منطقة الموصل . فكثير من صور الأشخاص يشبه ما هو موجود منها في المخطوطات العربية بالنسبة الى الملابس ، والعمائم المستعملة ، وفي السحنة الشرقية للوجوه ، وفي الانوف الكبيرة المقوسة ، وفي الابعاءات الحية . وهذا ينطق صفة خاصة على سكان « القدس » الذين يشاهدون في ناحية اليسار وفي الجهة الامامية — وحتى في سلوكهم بذكرنا هؤلاء الأشخاص جزئيات في مئمة عربية . مثلاً نرى احد الرجال وهو واقف امام بناء يستدير نحو صاحبه بدأت الطريقة التي يشاهدها في صورة المراقبين في الناحية اليسرى من مئمة الفرة في كتاب « الترياق » المحفوظة في مكتبة « فينا » . وهناك مطهر بارز آخر هو استعمال الهالة لكل الأشخاص تقريباً ، لا للمسيح والقديسين حسب ، كما يتوقع المرء ان يرى ذلك في مخطوطة مسيحية مشتقة من اصل بيزنطي . فوجود الهالات حتى للجنود في مشهد (مدبحة الابرياء) يشير بوضوح الى ان الرسام قد تبنى الاستعمال غير المخصص الشائع في المئمة العربية . فالتحوير في تصوير الاشجار والجمال وتكوينها قد جرى بالطريقة العربية الخالصة كما هو الامر بالنسبة الى القليل من العناصر المعمارية . فالعصر الاسلامي الخالص في هذه المئمة هو الاطار المشعول بالرقش العربي (٩١) من الجهة العليا ، والذي يجده في هذا الموضوع ايضاً في بعض المئمة العربية . ومجدد مثل هذه العلاقات ، بالاصاق الى اخرى غيرها ، بارزة جداً في هذه المخطوطة ، وكذلك في مخطوطة اخرى وثيقة الصلة بها . ومن غش التاريخ موجودة في المتحف البريطاني والتي كان يعتقد — قلا ، وفي ضوء أسلوب تصاويرها الاقدم — بأن المدرسة السريانية يعقوية تمثل احد المصادر الرئيسة لفن التصوير عند العرب المسلمين . ومع ذلك فقد كان (هـ . بختال) اول من اوضح بأن نقاط المشابهة هذه انما هي عناصر اجنية ذات أسلوب بيزنطي ، يسما تكون اعتيادية في التصاوير العربية الاسلامية . فالاسبقية يجب ان تعطى للتصاوير الاحيرة .

انجاز بغداد

على الرغم من ان تحليل تصاوير مخطوطة ما باساليب الحضارة المتنوعة التي تحويها ، مهمة شاقة ، فان مؤرخ الفن يدرك جيداً بان القيمة تعود الى الاسلوب الناصح المتكامل ، الذي يستطيع منه الفنان حتى وان استوحى بعض المفاهيم السابقة في هذا الشأن ، ان يعيد تشكيلها بطريقة تصح فيه شيئاً جديداً واحيداً . وحسب معرفه ، فان فن التصوير العربي بلغ قوة تكامله التام بعد سنة ١٢٠٠ الميلادية معزة قصيرة في عاصمة الخلافة العباسية ، وبلغ مجده الكامل هناك في الربع الثاني من ذلك القرن ،

وشاء القدر ان تكون اول اشارة تدل على هذا التطور عملة في مخطوط عن الطب البيطري الخاص بمعالجة الخيل ، هو « كتاب

من (كتاب البقرة) تأليف احمد بن حسن بن الاحنف قرطبي ، بغداد (المجلد) ١٢١٠م (٩٠٦ هـ)
خطش (١٢٠ x ١٧٠ ملم) جامع المخطوطات احمد الثالث دلم ٢١١٥ ورقة (٥٧) الصفحة اليمنى مكتبة معصية طرمبو
مراعي ، اسطنبول



رَسَائِلُ أَخَوَانِ الصِّفَا وَخُلَايَا الْوَفَا



من كتاب ١ رسائل شهاب الصفا (المؤلفون والمختصون - بغداد (العراق) ١٢٨٧م (١٩٦٦ ع) الخليل
١ - ١٧٤ × ٢٦ سم ، مطبوعة الطبعة الأولى رقم ٣٦٢٨ ورقة (١) الصفحة اليمنى - دار القلم مكتبة جامع الملك
سليمان منصور

نفس من نعمة صوان الحكمة لظهير الدين في القسم البيهقي ان خمسة من الحكماء اجتمعوا
وعنفوا رشايل اخوان الصفا وهم ابو سليمان محمد بن مسعود البستي ويعرف بالمقدسي وابو الحسن
علي بن مروان الرنجاني وابو احمد النهرجوري والعمري وزيد بن رفاعه والفاضل الكاشغري



من كتاب (رسائل اخوان الصفا) المؤلفون ملوك على المستحقين - بغداد (العراق) ١٢٨٧م (٦٨٦ هـ)
المدارس (١٧٢٠م) مجموعة احمد امدي رقم ٣٠٣٨ ورقة (٣) الصفحة اليسرى - رسم لفظة ملكه جامع السطاد
سليمان السطاد

البيطرة» لأحمد بن الحسين بن الأحنف (٩٢) وطقاً للكتابة في خاتمة هذه المخطوطة المحفوظة في دار الكتب المصرية (رقم ٨ ف، حليل اع) فإن هذا الكتاب قد نسخ في تعداد سنة ١٢٠٩ م. ولسوء الحظ، فإن المسمات التي فيه لم تحافظ عليها نسخة جيدة. ولكن هناك نسخة أخرى من نفس المخطوطة كتبها نفس الناسخ بعده واحدة من ذلك التاريخ. تحوي تصاوير من ذات الأسلوب تماماً (متحف طوبوقو سراي: أحمد الثالث، ٢١١٥). وعلى الرغم من عدم وجود مخطوطات اعريقية ما زالت باقية تناول معالجة الخيول نسق القرن الحادي عشر إلا أننا نستطيع أن نعتز على وجه التأكيد بأن هاتين المخطوطتين العريتين ومسماتهما قد قامتاً تماماً على أصول بيرونية سابقة. بل إن هناك مثل هذه المخطوطة أيضاً في أسطول وهي تحوي رسوماً تين إن وجوه الرسوم الأدمية قد رسمت بشكل مجسم ذات حدود حمراء، وعيون عائرة، وطيات ملابس حسب الطريقة البيزنطية، وتلك إشارة تدل على أن التصوير تمثل مرحلة ما زال أقرب إلى المودج الاعريقي المفقود في الوقت الحاضر (سليمانية، فاتح ٣٦٠٩). ومع ذلك، فإن ما وجدناه في هاتين المخطوطتين اللتين تعودان إلى السنين ١٢٠٩ م و ١٢١٠ م لا يعطيان لأول وهلة، دليلاً على مثل هذه السوابق

والصفة المميزة للنص لا تتطلب وجود مسمات متقنة. فالعادة الجارية هي أن يحصر شخص أو شخصان مع جواد عليل وإن يقف الجميع على خط أرضية ذات اعتاب وبانات قليلة. على أن هناك مسمات واحدة مثلاً، مرسومة بالطريقة الواقعية يرى فيها فارسين على ظهري جواديهما المطلقين. وسبب الحركة الطبيعية للحوادين، ولراكييهما، فإن رسوم الوجوه، والملابس لا تستطيع أن تبرز فيها وجود مثال سابق لها من حضارة أخرى. ويبدو أنها اتاحات مثالية من وسط عربي. بل إن المسمات نحدث، بطريقة محدودة، تأثيراً عمل عه الصائون الآخرون. فمع أن الأرضية قد رسمت بطريقة ساذجة كما هو الأمر بالسنة إلى كل المسمات الأخرى، فإن حركة الرحلين التوافقية تخلق إحساساً بالعمق. وبمرور هذا الانطباع مرة أخرى بالحقيقة التي يوضح أن الفارس الاعمى قد وضع في مستوى أعلى قليلاً. وهذا الإحساس بالعمق يؤيد انطباعاً عن الحركة الخالية من الموانع ويجعلنا نعجب بالسهولة التي استطاع بها الفنان أن يعبر عن وسط التصوير، وبعض الطرق عن الصفات الأساسية، فإن هاتين المخطوطتين المتماثلتين جداً، (والمخطوطة التي ستجري مناقشتها الآن) ذات أهمية عظيمة أيضاً لأنها من الوثائق المهمة التي يمكن الاعتماد عليها لتكوين فكرة عن الصفات البارزة لأسلوب التصوير الفخاددي.

ذلك أن مرحلة الصوح التام بمثابة جبر تمثيل في مسمات عمة مردوحة في نسخة من مخطوط (رسائل احوال الصفا) (٩٣). وهي موسوعة علوم تعود إلى القرن العاشر وذات مبول شيعية متطورة. وهاتان المسماتان في مخطوطة جاء في جانبها أنها سحت في تعداد سنة ١٢٨٧ م. ولذلك فهما وثيقتان متأخرتان عن العرو المعولي المدمر للعاصمة العاسية الذي وقع في سنة ١٢٥٨ م. ومع ذلك فإن هاتين المسمتين لم تظهرأ أبداً من العناصر العادية آنذاك من فون الشرق الأقصى، تلك العناصر التي احدثت تعدو واضحة فيما بعد. وهاتان المسمتان وإن كانتا قد رسمتا في أواخر القرن الثالث عشر إلا أنهما مع ذلك تمثلان الأسلوب الفخاددي الخاص في أوج عظمته وفي مظهره الأكثر حيوية.

وسما يعطيان العنوان على الصفحة اليسرى اسم الكتاب، فإن العنوان الذي على الصفحة اليمنى يشير إلى اسم الأنا في حضرة المؤلفين الخمسة لهذا الكتاب وهم: أبو سليمان محمد بن مسعر السني المعروف بالمقدسي (٩٤) وأبو الحسن علي بن مرداس الرضائي (٩٥)، وأبو أحمد المهرجاني (٩٦) والعوفي، ورند بن رفاعنة. و«صوره المؤلف» اختراع كلاسيكي قد تم استعمال



من كتاب (رسائل الخوارج الصفا) للكتاب (صوره تخلصه | حداد الرازي) ٢٨٧ م (٦٨٦ هـ) مجموعة
 لاسم الخدي رقم ٣٦٢٨ ورقة (٣) الصفحة الأولى مكة جامع الفخر سطر ١٠

فلا وعلى نطاق واسع في أوراق البردي . وبعد التوصل الى اختراع الكتاب شكله الحالي في نهاية القرن الاول الميلادي استمر استعمالها بصورة عامة في يدانة الكتاب . والواقع ، ان احد مؤرخي الفن المشهورين قد اوضح بان « صور المذاهب في محطرات القرون الوسطى تتعوق من الناحية العددية على اي نوع آخر من المسمات » وهكذا يمكن التأكد على انه ليس هناك موضوع آخر ظهر بمثل هذا الاهتمام في العصور الوسطى ، وان العكسة الاصلية في هاتين الصورتين قد هضمت جيدا في مفاهيم الحضارة العربية الاسلامية ، ويمكن اعتبارها نتاجا عميما ، يمثل الوحدة المدة للعالم العربي وللتصور العربي على احسن شكل

والامر الذي يثير دهشة المرء لأول مرة في هذه المصمة هو اختلاف الوانها عن التصاوير التي سبق بحثها فهي هذه المصمة تكون الالوان السائدة هي الالوان الحمراء والزرقة والخضراء . ولها بعد بدلا من اللون الازرق لوبين رماديين ولونا ذهبيا وأخر اسود . والاطماع الثاني الذي تكون لدينا هو اننا نطعمها في النهاية ما اهتمام حقيقي بالمكان ، وباقواسه المعلقة واشكاله الزخرفية المتوعة . وسنأثره الملقوفة على الاعمدة . وكل هذه قد رسمت بدقة وترتيب الجواب به مصلح من راوية يعطي درجة معينة من العمق للتصوير . ويعبر هذا الاطماع بشكل اكثر بالخلعة الرمادية المعنفة القائمة وراء الشخصين في الطابق العلوي ، والتي نصمت بوصوح الطلال في اعماق رواق مفتوح . على ان الشيء المدهش كثيرا هو قدرة الفنان على تحديد صفات الافراد والعلاقة المتبادلة فيما بينهم . وهذا الامر يثير التساؤل عن موضوع هاتين الصورتين . ولما كان نفس المكان قد استعمل في كلتي الصفتين ، وان المطر قد اريد به تصوير حملة من الباحثين . فكما اوضح ذلك « نشر فارس » لأول مرة . فان من الطبيعي ان يفترض كما حدث ايضا ، بأنهم رسموا مرتين . مع ثلاثة من العلماء جالسين في كل طقة من الصفتين السفليين واثنتين في كل طقة من الطقتين العلويين . فالمطر في الجهة اليسرى يمثل الحكماء في وصية تأمل ، يقرأون ، ويكتبون ، في حين تهلك الجماعة في جهة اليسار في قدس حي بين ثلاثة من الحكماء في الطابق الاسفل . ومع ذلك فان الاشخاص في الجهتين اليسرى واليسرى يختلفون الى الحد الذي يحول دون هذا التفسير ، ولا سيما حين نجد في الطرف الايمن وحده شاما غير ملتصق من الصعب ان يمثل شيئا . واكثر من هذا يبدو ، من غير المتوقع ان يرى نفس الفئة من الاشخاص في مرحلتين . وسدوا ان مثل هذا التباين غير موحود قطعا في الكثير من العرر المردوحة المتأخرة التي رسمت في افكار الشرق الادنى المختلفة . على ان اكثر انه اسير اقناعا هو ان المصمة التي في الجهة اليمنى لا تزي سوى اثنين من الثلاثة اساندة بشتك معهم احد الكتاب . اما الحكماء الثلاثة الآخرون فهم في الصفحة اليسرى . وفي كلتي الحالتين يمثل الاشخاص الموحودون في الشرفة تلامذة أو رجالا من مراتب ادنى في المعرفة ، وذلك طاهر من احجامهم الصغيرة . وبالإضافة الى ذلك يُرى الخدم واقفون في اصحات وقد صور كل واحد منهم في صفة شخص من اصل احبي ، ودي طاقة عقلية محدودة . وبمكانتهم الواطنة فانهم يطهرون في اصغر الخجوم باستاء واحد منهم وهو الشخص الذي يحرك المروحة في المصمة اليسرى . والذي يبدو عليه وكأنه يدفع الى الامام ، واستند على احد الاعمدة القائمة . كما يحرك الهواء بمروحة . ولما كان هذا الخادم قد شارك بعمله هذا مع الاشخاص الرئيسيين ، فانه لهذا السب يبدو في حجم اكبر من الحجم الذي يستحقه . ومن هذا الامر يطبق ايضا على الصكت الموحود في الصفحة اليمنى ، والذي توقف مؤقتا عن عمله ، وبدأ عليه وكأنه عارق في افكاره ، في ذات الوقت الذي يطره ان يملى عليه كرة اخرى ومن المناظر التي صورت مطر نشاط فكري حاد ، ظهرت صفته المدعة اكثر شأبها مع الصفة السالبة للاشخاص الموحودين في الطابق العلويين ، ومع القصور المعلي للخدم في الطابق السفلي . وجميعهم من المتخرجين الهادئين في دراما رويحة

وإذا ما نظرنا الصفة الشكلية والتركيبية بعين الاعتبار فإن المصممين تكشفان عن العالمية الفنية للمصور ابصاراً. فالترتيب المتناظر في كلتي الصفحتين يوحد الجماعات حول محور مركزي، وهذه تقود إلى تجمع حامد للأشخاص، كما هو الحال في منمنمة المرأة في مخطوطة كتاب «الاعالي» الموجودة في اسطنبول. ومع ذلك فإن الأبيات المتنوعة للأشخاص، والنوتر الداخلي السائد في المناظر، يقاوم الروح نحو الجمود. ولذلك فهو يظهر الاتجاهات المتعارضة في وضع معماري من ناحية، في حين يكمل الأشخاص المهموم، من الناحية الأخرى، أحدهم الآخر. وشير موارد لطيفة كما أن الطريقة التي رسمت بها التفاصيل الثابتة حدادة حداً. فالشكل المخططة باللونين الذهبي والأيص في طيات الملابس والناثر تعني السطح، وهذه من شأنها أن تعين على خلق نشاط حساس يؤكد الموضوع الرئيس. ومعطي برورا من المخطوطات المستقيمة لجدار الطابق السفلي وثيقة الأمانة

حياة شاملة ١١ العالم الخارجي

مخطوطات المقامات العظمى في لينينغراد وباريس

طلع من التصوير العربي دروته في رسوم « المقامات » التي اجرت في « بغداد » ، بالجهد الكبير والمتنوع الذي يدل فيها وقد تم ذلك على الرغم من حقيقة ان كتاب « الحريري » ، محد ذاته ، لا يقدم للمروق سوى الشيء القليل كما يبدو ذلك عنه والنقطة الرئيسة فيه هي البراعة اللفظية لدى الطل « ابي زيد » الذي يعرف بارتجالاته الخادقة وادعاءاته المستهتره . كيف يحرك حسدا من الناس ، أو شخصية بارزة ، ويحصل نتيجة لذلك على هدايا كثيرة . ولقد ظل القراء العرب لعدة قرون يعجبون بهذه التلميحات الكثيرة ، والاستعارات الخادقة ، والتلاعب بالالفاظ ، والاحاجي وغيرها من اعمال البراعة التي يصفي على هذه المعامرات اهميتها الادبية . ذلك ان المروق كمان عاقل عن مثل هذه الاغراءات اللغوية ، لا يستطيع ان يستعمل سوى الحالات التي وحدث لا يصاب هذه الاوهام اللفظية . وكيمما كانت الحال فان الخمسين مقامة حدثت في اماكن عديدة ، ولذلك فان هذه التصاوير مجهدا المدروس تعدو واصحة جهد المستطاع ، وتوفر لنا نظرة ليس لها مثل في حياة العالم العربي . وهي رسوم ذات صفة اعلامية عن العراق شكل خاص لانها قد اجزت هناك . فمن نشاهد حادثة تقع في مسجد ، واحريات غيرها في مكة وفي سوق ، او حان ، وفي مقبرة ، أو في بحيم صحراوي او في حرر خضراء في المياه الشرقية ، ومرة اخرى يرى بلاط احد الحكام ، وقصرا في العيد ، وعرة للدرس في ذات اللحظة التي يعاقب فيها احد التلاميذ « بالملقة » ، وفي موقد على مقربة منه حيوان يدبح ، او شاهد سفينة وكأنها على وشك الرحيل وفرسانا وحيدتين في الصحراء ، وراعية ابل مع امنعها ، وموسيقين راكبين ، وما شاكل ذلك . انه استعراض للاعياء وللمغراء ، للحرابي والمستبشرين ، للمعلمين وللهادئين ، للطعبيين والمتصجرين ، فهذه الرسوم في واقعيتها تكشف عن كثير من مظاهر الحياة في العصور الوسطى والتي ما تزال غير معروفة . وهكذا فمن طريق هذه الرسوم اطلعنا على العمائر المدبة المحلية والتي رالت في الحقيقة مد رمن طويل ، وكذلك عرفنا حتى بعض التفاصيل من امثال احراء السقوف المتحركة التي يمكن تحريكها الى جانب واحد لعرض التهوية الصحيحة . فهذه كلها يمكن فهمها يسر . ويستطيع ان يعرف الطريقة التي تحاط بها الواح السور بالشكل الذي لا رالت تصع « في « المكلا » (٩٧) في جوبي شبه الجزيرة العربية أو ان يطر عن قرب الى حراسة لآلات حجام على ان اكثرها برورا هو اننا نستطيع التعلل في المارل التي لا يمكن الوصول اليها حتى في ذلك الوقت من امثال حجرات النساء . والحقيقة ، ان هذه المرأة العريضة للحصاة العربية في العصور الوسطى تعكس عمليا كل مظاهر الوجود الشرقي من المهد الى الابد .

من بين المخطوطتين ، تكون المخطوطة المحفوظة في « المكتبة الوطنية بباريس » (عرب ٥٨٤٧) ، والتي غالبا ما يشار اليها باسم « شعر حريري » سنة الى مالكتها (٩٨) ، مشهورة اكثر ، لان كثيرا من رسومها قد نشرت ، وان معظم مسماتها قد اترعت منها وعرضت في معرض اقيم سنة ١٩٣٨ . فهذه المخطوطة برسومها البالغ عددها تسعا وتسعين تصويرة ، يمتد عدد قليل منها على صفحتين ، كانت قد سحت وروفت سنة ١٢٣٧م من قبل « يحيى بن محمود الواسطي » (٩٩) ، والذي عرف باسم « الواسطي » احتصارا وسبة الى مدينة « واسط » (١٠٠) في جوبي العراق ، حيث يتسبب هذا الفنان أو عائلته في الاصل الى هناك . ان المخطوطة الثانية فهي محفوظه في « معهد الدراسات الشرقية باكاديمية العلوم في ليجراد » (م. س ٢٣) وبعض اجزاء هذه

المخطوطة لم يتم جمعها بحالة جيدة . كما اترعت الصفحات الاحدى عشر الاولى منها . وهي ليست مؤرخة ولم يشر اليها سوى مصنفات قليلة . ولهذه الاسباب لم تحط هذه المخطوطة بالتقدير الذي تستحقه . ومع ذلك فان مسماتها ذات صفة تعبيرية كبرى . وكذلك . بحث علما . مثلما بين ذلك « المراد » من . راييس « صواب » ان يعتبر هذه المخطوطة اقدم المخطوطتين . معنى القيص من نسخة باريس . وضع العنصر من مسماتها في مكانه الصحيح من المخطوطة . أو انها كانت تقدم صورة مطابق القصة مطابقة تامة

ولا بد من وجود مخطوطات شهيرة اخرى للمقامات معقودة في الوقت الحاضر . وقد دلت على هذا الموضوع نسخة ثالثة مروقة اكتشفت مؤخرأ (اسطول سليمان اسعد افندي ٢٩١٦) ، والتي يجد فيها نفس المجموعة اختفاه والصفة الواقعة كما هو الامر بالنسبة الى النسخين الاخرين . ومع انها تختلف عن المخطوطتين الاخرين في معالجة المناظر الرئيسة من مخطوطة « الحريري » الموجودة في « اسطول » تكون من حيث الصيغ التصويرية والاسلوب متباعدة مع تلك المخطوطتين . من ربه كانت ذات صلة وثيقة أكثر نسخة « ليعراد » منها نسخة « باريس » . وهي آخر المخطوطات الثلاثة في درجتها . وذلك في صورة الكتابة المدونة على بناء في احدى مسماتها . اد انها سحت في ذات الوقت الذي كان فيه آخر طبعة عباسي « المتعصم بالله » (١٠١) (١٢٤٢ - ١٢٥٨ م) على قيد الحياة . وكان من سوء الحظ . ان تعرضت المخطوطة الثالثة لنشوية لا يمكن اصلاحه حيث مسحت ارفوس والاندلس مع احد المعادير للتصاوير . ويظهر ان بعض باعث الانتهاك يمكن رؤيته في نسخة ليعراد . لكن خربت هذا اكتمل برسم خط على رقعة كل مخلوق حي . ويهدد الوسائل اصحت الرسوم مسموحا بها من الحاجة الففهة . لانه كما يقال ان كل شخص تم تصويره ولم يعد حياً بعد « معناه ان عقبة قد تم قطعها ! »

نقد سبق لنا ان تحدثنا . في المقدمة . عن الموقف الذي وقفه الملمون اراء تصوير الاشخاص والاصلاح على وجهه الطر هذه نجعلنا من الحاجة العملية ندرك مرة اخرى مبلغ الصعاب التي كان الرسام يجدها ومعداره . فهدته الاساسية نتيجة لذلك .

على ان المهمة المميزة في مخطوطة ليعراد هي تلك التي يبدو فيها « ابو زيد » وهو سجندي سحابة حاكم « مرو » . (المقامة الثامنة والثلاثون) هي المخطوطة التي تعود الى سنة ١٢٢٢ م لا يجد « اماريد » يظهر في هذا المنظر في صفة احد الشخصيات الرئيسة . كما لا بين لنا ان هناك علاقة متبادلة قائمة بين الافراد القلائل المرسومين . ويختلف ذلك عن ذات الموضوع قد تحولها الى مشهد درامي . فمن يرى « اماريد » هنا يعرض قصته محمداً . ويؤكد على قوله ليس بالانسان . الخفية حسب . وانما يشارك بده كله في التعبير . ومع ذلك وعلى الرغم من الاستعطاف العتيق . فان وجه الحاكم كان يعبر عن الاردرات . فهو ما يزال لم يتخذ قراره بعد . والتنافس بين الاثنين ظاهر من الحاجة الدبية انهما . بعد الجسم الضيق المتدور للمتشرد الاشيب المسكين . سيما يرى هناك الشخصية الأمرة للحاكم العمي الذي أظهرت عجزه في هذه السعة المعرطة للملاسة التي صورت في وحدات مصوية الشكل كبيرة . ذات حواش مددة . تتحرك الى اعلى في التواءات تدريجية . وفي الخفة لمى يرى اربعة اشخاص يؤلفون قسما من المجموعة . والكل مهم يراهم باهتمام ما يجري هناك . وبين هؤلاء يرى « خارث » الروبه ومن المحتمل انه هو الشخص الذي يقف وراء الحاكم مباشرة . وهذه المجموعة من الاشخاص بخامس تكون فلة



من (مصاب الميري، أو: مدد قاضي سعد، في (المن) الفاتحة السبعة والثلاثون، حداد (المري) ١٣٢٥. ١٣٢٥ م القاصر (١٧٧٠ م ٧٩ م) المصنوع من ٢٣ الصفحة ٢٥ العهد شري لحجة السني بغداد

حارسي الحاكم ، اللذين كانا لعدم اهتمامهما الكلي بما كان يدور ، بمصر الوقت في التحدث فيما سحما اما اياه فانه ، يصعه
 عادة ، قد رسم معددين اي يستطيع لا يظهر عليه التحيم حتى في القباب الصغيره التي تقوم فوق الحيتين ولذلك فهو ما يراى
 يشبه مسند مسرح لمشاهد حيال الظل ، لكنه اكثر اتقاناً من مثله العربي الذي اسعمل في تصويره « الصبديله » في مخطوطه
 ديسقوريدس التي تعود الى سنة ١٢٢٤م ، ولكنه في الجوهر من نفس الطراز وعلى هذا فان الساء يكون بمثابة اطار لمحتف صور
 الاشخاص حب ، لان الحاكم يتناسب مع احد الافواس العالية والمنحرج من حلقه في حية ، والحارسين في قوس ادنى في الجهة

١٠٠ -

١٠١ -

من (مخطات الحريري) ابو زيد يطلب ان ينقل في السبعة (القلعة الثالثة والثلاثون) حداد (المزال)
 ١٢٢٥ - ١٢٢٥م القدس (١٤٥ - ٢٠٤م) المصورة رقم ٢٣ الصفحة ٢٦٠ العهد التركي - المصحح القلم لشمراء



اليسرى ، ويحمل فيه ابنه قريب من مدخل عرفة المجلس . والاشارة الصادرة من احد الخدم والذي احتضن بهاء احد الاعمدة يدراعيه واحدى ساقيه ، أو وضع ثلاثة اشخاص جالسين امام كرسي الحاكم المرتفع ، هذه وحدها حب هي التي تكشف عن اهتمام طاهر بالعمق . ذلك لان هذا لم يكن مظهرا طارئا اشير اليه باهتمام القاص المتكرر بالامور التي تخص العمق في حالات اخرى . فالسلام المصوحة التي يدور داخل الماني ، هي الطريقة المثلى لاكتشاف مثل هذه القضايا .

١٠٨

ويجد ايضاً نفس الهيكل الثاني العام في مسمية « المقامة السابعة والثلاثين » وهي بين اشخاصا عديدين في ذات الاوضاع داخل بـه مكون من ثلاث وحدات . على ان الجو قد تغير ها . فدلا من الخطاب الحماسي الموجه الى حاكم مسند ، وان كان صامتا ، يجد ان « انا ريد » يوجه الآن خطابه الى قاص يجاوب مباشرة مع شكواه . كذلك يجد الاشخاص الحاضرين يدور اهتماما اعظم بالاجراءات . ومن ها يرى المتفرح ، على خلاف موقفه في الصورة التي ههنا فيها القول بوا ، يتكىء على العمود الذي في ناحية اليسار ، ويتعقب النقاش باهتمام بالغ ، في حين يرى احد الاشخاص الجالسين في المقدمة ، مهمكا في الصكتة ، وربما كان يدور محضر الحلة . والمطر رائع مرة اخرى في واقعه بالمقارنة مع التاجات السابقة . ومع ذلك فان براه في الكتاب مجرد اعادة ليس الا ، وهو في واقعه يمثل تغييرا مقاربا لاحدى الصور في فصل سابق .

الرجوع ص ١١٠

وهناك اهتمام خاص باللون المحلي اكثر من غيره . كما هو واضح في مطر الزورق الذي يوضح ههنا من بداية « المقامة التاسعة والثلاثين » وهذه الصورة هي الاخرى مسطحة وواضحة مثل الصورتين الاوليين اللتين سبق شرحهما ، لكنها اكثر مهملتا عى بالتفاصيل وبصورة غير معتادة . فهذا « ابو ريد » يحيى سبعة نحر نحو « عثمان » ويطلب ان يرحل عليها . وبمسك سلة فيها متاعه ، ويوميء متضرعا ، ويقف في حهة اليسار على هامش التصوير . لكنه يبدو كبيرا سببا اذا ما فورن بالفارب . وهذا المنظر الجذاب لا يحار السعيبة في اليم هو الملهم لمروفي « المقامات » الثلاثة المشهورين ، فالسلة الى سلة « بارس » كان الصان حتى في مثل هذا الحد ينتمي عن الموضوع الاول المتعلق بامي ريد ، لكي يمرر الموضوع الحقيقي لسعة في الحر . وشاهد السعة ها بكل تفاصيل تركيبها ومعداتها وعلى طهرها الملاحون والمسافرون . وقد جلس الرمان في مفصورة ، كما احد وكس الرمان يتحدث الى من سيصبح مسافرا . وكذلك الملاحون المشغولون بالشرائع والصارى ، وعبد السعة يرحلون الماء صها . والملاحون من اليهود الذين تتابن سحانهم وملابسهم مع لون الشرعة عبر الداكة للمسافرين المعممين من اساء الشرقي الادنى والذين كانوا يتطعمون من بواقد السعة . وكل الهرج والوصواء اللذان يحدثان عند بداية رحلة طويلة براه موجودا ههنا . غير ان الاستعانة بالحاذق لسلسلة الالوان المحددة - من بني وازرق - وايضاً - كان يشد الجميع سوية .

١١٠

وهناك تصويره اخرى تحل المعصلة التوضيحية بطريقة معاصرة . فهي تعالج حادثة مثالية في المقامات . فعندما كان ابو ريد يحدث عن تغير صانع ، يصل الى محيم قبلي فيجد شخصا يادي شخصا آخر اصاع « مركوبه » الذي احسد يصفه بدقة . وطر « ابو ريد » ان هذا الوصف يطبق على عبيره فادعى بان ذلك « المركوب » يعود له . وحين رجع العريب قوب تشخيصه وتسلم المركوب اليه ، احتكما الى احد الشيوخ . وههناك احد المدافع يفسر كلامه الاول في شكل تورية (ملائمة حداثا للمقامات) ثم عرض على القاضي « مركوبه » الذي لم يكن في الواقع سوى صندوق .

فهذه الحادثة التي نحبها « المقامة الثالثة والاربعون » بمثابة اراء باطلة صغراء براءة لحنة بدوية سوداء . تجعل الاشخاص يبررون بوصوح . ويقدروا ما يحرمنا به المطر الرئيس ، فان الصان لم يكن ههنا واصحا بالنسبة الى البيئة مثل وصوحه في المقامات

الثلاث التي تحدثنا عنها قبلاً . فبدلاً من ذلك نراه يلوح إلى مظهر مخيم حافل بالحركة ، في ذات الوقت الذي يحاول فيه تجربة للإيماء ببعث ثالث حقيقي . ولكي يحقق هذا الغرض نجده يرينا رؤوس واكتاف المخلوقات البشرية والحيوانية ، تبرز من خلف أولى الخيمتين الواسعتي الامضاء ، مع مجموعات من رماح طويلة مدية بارزة في الخلفية . وهكذا يدبر الفنان حيلة ليبين ان هناك عدداً آخر من افراد القبائل أكثر من الرجلين اللذين يحدث احدهما الآخر ، ومن المرأة المتحجبة ، وان هناك حيوانات أكثر من البعيرين اللذين كان احدهما يرفع رأسه الى الخلف ، بينما كان الآخر يمد عنقه لاثهام بعض الاعشاب . ولم يكن المطر الرئيس قد اقم بالحيوية عن طريق وضعه في بيئة مناسبة حسب واسا تم بذل جهد من أجل التغلب على ظاهرة التسطح في المسمات الاخرى .

ويكشف تحليل بعض المظاهر الشكلية للتصوير ذاتها عن عبقرية الفنان . فالخيمتان السوداوان تؤلفان إطاراً يلف المطر الرئيس تماماً ، ويصرفه عن العناصر الثانوية . وفي الوقت الذي تكون فيه هذه الاشكال شبه مدورة بحوافها المرتفعة وكأها تحتضن الأرض ، نرى الخطوط المستقيمة للرماح في الخلفية تعرض حركة معاكسة في زوايا تكيفية . وبدلاً من استعمال الالوان بشكل يقع كما هو الأمر بالنسبة الى (كتاب الترياق) المؤرخ سنة ١١٩٩ م ، نرى الالوان هنا تشد الصورة كلها معاً . فمثلاً ، نجد اللون الاحمر لشخص في ناحية اليسار ، قد ظهر مرة اخرى في بساط القاضي ، وفي ملابس الرجل الذي على يمينه في وسط الأرضية . وكذلك يجب ان نلاحظ بان الفنان استغنى في كل الصور تقريباً عن « الهالة » ولم يستعملها الا مرة واحدة ، وذلك لكي يميز رأس المرأة المتحجبة بحجاب اسود عن سواد الخلفية .

اما الحكيم الجالس على اريكة واطئة والمستند على وسادة قائمة ، وهو يناقش احدي القضايا مع اشخاص وقفوا امامه ، فانه يمثل نفس الصيغة الموجودة في مشاهد الطبيب الذي كان يتكلم مع مساعده في منمنات مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤ م . فبالنظر الى ترتيب الخيمة الجديدة نرى ان عملية الهضم قد تقدمت الى نقطة اهتمت فيها صيغة التصوير الكلاسيكية الاصل اهمالاً تاماً . ولما كانت مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤ م قد فلت بصفة عامة بانها زوقت في بغداد ، فان هذه المشابهة الوثيقة جداً بينها وبين مخطوطة « لينفراذ » تشير الى نفس المنشأ ايضاً (١٠٣) .

وفي « المقامة الرابعة » صورة اخرى لمخيم تبرز موضوعاً مختلفاً تماماً . ذلك اننا هنا نجد الفنان يستعمل المنظور مرسومًا ومنطلقاً من زاوية رؤيا بعيدة للمطر الرئيس الذي يصني فيه مساهم الى حديث شخصين غريبين . فهذا الشكل المنظور لم يسمح للفنان بان يمرض الاشخاص البارزين الذين يشاهدون في الخلفية حسب ، بل عرض بعض افراد القافلة الاخرين ايضاً ، من امثال طاح المضرب مع موقده ، والتاجر الغني المسترخي في داخل الخيمة ، والرامي الذي يرعى الابل . وكما هو الأمر بالنسبة الى بعض المنمنات الموجودة في مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤ م ، فقد طغى المطهر العام بشكل تعاضله الدقيقة على الموضوع الرئيس . والواقع ان التأثير المتراكم لكل الاشخاص ، والخيام ، والحيوانات ، يخلق انطباعاً أكثر غنى من عدد الاجزاء الفردية ، الذي قد يبدو بانه كان مسموحاً به ، غير ان النتيجة النهائية تتمثل في صورة مشرقة لمكان المضرب .

ولقد استخدم مزوق مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في « لينفراذ » ، وبصفة عرضية ، طريقة التركيبات التخطيطية الاخرى التي تؤلف اجازاً خاصاً . ففي هذا نراه يصل الى القطب المقابل بالسلوب كان شائعاً قديماً هو اسلوب المنحوتات الجدارية



من (مقلات الحريري) قصة الركوب الضائع (القصة الرابعة والثلاثون) جلد (العراق) ١٢٢٥
 ١٢٢٥م الفيلس (١٤١ x ٢٠٥ سم) الصورة رقم ٣٣ الصفحة ٢٨٨ المجلد الشرق . الجمع العلمي ، لندرا

الأسورية القديمة، التي يشار فيها إلى كل شخص وإلى كل جزء منها. والمظهر الجديد، وهو ظاهرة نموذجية للعالم المادي. يتمثل في
 حشد مؤلف من أشخاص مردحمين لم يتعلموا في شكل صفوف حسب، بل وفي صفة دائرة أو شكل يصوي. فمن قد يراهم حول
 بركة ماء، أو في حانوت، أو في وليمة، أو في أي مكان يقع فيه حادث غير مألوف. وصار الناس أكثر وضوحاً عن طريق حصر
 بعض الأشخاص يقومون خارجاً، أما بوجه مشهود أو لأن الشخص مهمك بعمل غير اعتيادي. فهذه الطائفة من الأشخاص الذين
 لا تبرز وجوههم والمجاورين للممثلين الرئيسيين أو المحيطين بأحد المناظر، يراها يراف الوصف بأشياء مسحور. وهذه من شأنه
 أن يوجد منظراً داخل منظر.

والتنوع الكبير في التصاميم الخاصة بالمواضع واحد من المميزات البارزة لهذا المرقف. ذلك أن بعض الرسوم بسيطة جداً



من (مقلات الخريزي) المقيم (القلعة الزاخرة) بغداد (العراق) ١٢٢٥ - ١٢٣٥ م القياس (١٩٢ x
 ١٩٩ سم) المجلد رقم ٣٣ الصفحة ٢٢ المجلد الفرق ، المجمع الطبي ، لندرا (صورة مكررة)



من (منازل الخريفي) سنة ١٢٢٥ هـ (الفرق) (١٢٢٥-١٢٢٥ م الخراساني)
 (١٨٥ X ٦٨ سم) لصورة ٢٢ الصفحة ٢٠٥ المجلد الشرق - المجمع العلمي - بيروت
 (الصورة مصورة من المجلد الشرق)

في حين يكون البعض الآخر منها معقدا ، كما ان البعض منها اعمل به الحد الثالث . يساعا محاول ابراره في غيرها وكذلك نجد هذا الانتاج الفني مؤثرا في صفته الواقعية ايضا ، وفي عام الفاصيل . وهذا يكشف عن نظرة سيكولوجية كبيرة ففي الوقت الذي يلعب فيه التلوين دورا مهما يراه لا يطمى على صفة التصوير الطاهرة في الرسم الموحود . والحقيقة ان هذه الصفة التخطيطية والتفائية الكبرى ، وكذلك الاهتمام بمناظر ذات حشود كبيرة ، والحجم الصغير لاجل الاشخاص ، ان هذا كله يميز عمل هذا الفنان عن عمل « الواسطي » ناسخ ومروق مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في باريس

من (منازل الحريري) ابو زيد اسم حاكم الرحة (القلعة المنشورة) حذاء (البراق) ١٢٣٧م (٦٣٤ هـ)
رسم يحيى بن محمود الواسطي الخفيس (١٩١٠م - ٢٢٠م) مائة (عرب) رقم ٨٨١٧ (صورة شعر) ورق ٢٦
الصحة اليمن المكة الوطنية باريس

وإلا فاشنوف منه اليميرفقا الشبخ اندجدله خائبا وأفاج دمه خائبا فالحج ناهد ولم يكن



تُمنح هذه المخطوطة المشهورة بصورة غرة مردوحة، تبين في الجهة اليمنى، أميراً أو موظفاً تركيا يجلس على عرش (١٠٤)، في حين يظهر في الجهة اليسرى شخص عربي ذو مقام رفيع، يجلس على عرش أيضاً، ويظهر داخل إطار متقن الصنع ومتشابه تقريباً في كلتي الصورتين. وهناك فارق دقيق وبارز بين الصفتين يتجاوز ملامح الوجوه المختلفة، واعطية الرأس والملبس. فالأمير التركي يمثل السلطة الديوية، ولذا راء ما يرال مصورا في وضع مواجه للمشاهد تماماً، وفي وضع جامد مألوف في مثل مشاهد البلاط هذه، في حين استدار الأمير العربي، من ناحية أخرى، قليلاً إلى ناحية اليمين وبدأ عليه وكأنه يلقي خطاباً، وهذا ما يؤكد مرة أخرى حركة بدء اليمنى. وعلى هذا، فهناك علاقة وثيقة بينه وبين من حوله، إنها اللفة التي يعتمدها الرابطة المشتركة للغة العربية الذي يربط فيما بينهم. على أن هذا الفرق بين الشخصين الرئيسيين قد أثر في الحيوانات الموجودة ضمن زحرفة الرقش العربي التي تشغل الإطار المحيط بالصورة. ففوق رأس التركي سر أو صقر جامد، أشبه بالشعار، وتمة طائر مماثل لتصيد فوق رأس العربي فقد استلوه الترحيبي وهو يُرى في مطر جابي وكأنه جاهر للطيران، وهكذا ينم عن الحركة المتوقفة وهناك تطور مهم آخر يجب أن يلاحظ في ماهية المنظر كله. فتصميم الصورة لم يعد يتألف من شخص متوح مع حلاله على اليمين وعلى الشمال، متعبر من سبيل مباشر لصمم يمثل آلهام مع احباء مساوية صغيرة على حابه، والكل مواجه بالنسبة للمشاهد الذي سحر وعليه أن يقدم طاعته للآله. وهناك أيضاً انحصار أمام العرش، يفصلون بين الشخص الرئيس والمشاهد. فهذا العصر الجديد يحول المطر إلى حادث مفصل ينطبع أن شاهد كائنات خارجيين معصلي لم يشملهم المطر وتصوير الاشخاص الرئيسيين في الصف الأول من جهة الخلف وكذلك الاشخاص الموحدين في الأطراف في وصبة ثلاثية الاربع (ولو أنهم مستديرون إلى الأمام، سبب عدم قدرة الفنان على اعطاء التفصيل المناسب من الخلف) يكون الفنان قد اصاف عصره واقب آخر يساعد أكثر بدوره على تحويل التصاوير في هذه الصفحات، ولا سيما في ناحية اليسار، إلى ماطر واقعية تمثل الحياة اليومية هناك مثال حي لمن مروق هذه الصفحة الثانية العظيمة من «مقامات الحريري» يمثل في مطر مأخوذ من «انقامة العاشرة» وفيه ينهم «أوزيد» أنه كدما امام حاكم «الرحمة» (١٠٥) مؤكداً على جمال الفتى الجسماني ليحمل القاصي بهذا يشتهي ذلك الشاب الجميل. فالواسطي هنا يستعني عن أي شيء يمثل بيئة المكان، أو أية جبل سوى العرش الضروري للحاكم. لأن أي شيء آخر سواء من شأنه أن يصرف الدهن عن هذه الدراما الشعرية. هي سبيل هذه الدراما تم تغيير كل الاشخاص ببطاق واسع ومؤثر: فالحاكم اللبد الذي يظهر يظهر المعجب بنفسه، والشهواني الذي بدأ عرياً بلحية الحمراء، والمس السافل المفاق والحاذق بدرجة كبيرة في الامناع والاستمالة، وكذلك الشاب الحسن المنس بطرته السدحة البريئة والرافق الصغير الذي يتطلع تنطلع خلال فتحة في عرش الحاكم. مهدد هي الميزة العربية التي اتحدتها «الواسطي» في وصف الوسط لكنه يفعل ذلك بمسحة اسابة، وليس بالاعمدة والافواس والقباب والتصوير داتها أكثر من توصيح لموضوع من وقد جعل الموضوع أكثر حدة بالوسائل القساية لكي يصل إلى سخرية اجتماعية. ولربما نططر المرء إلى أن يدي اسمه لأن مجموعة «الحريري» بما تضمنته من حوادث غير مترابطة، لم تكن تسمح للواسطي بأن يقدم سلسلة كاملة متصلة عن «نقدم العجور» وحلج العدار. على أن هذا التابع الاصافي في الاحداث ذات الالهية المتساوية التي يجري عرضها من دون تقسم في الرمن وفي الدروة الدراماتيكية، اما يعكس الموقف الذهني للعرب، والذي يختلف في هذا المصارع اختلافاً كلياً عن المفهوم العربي

على أن «الواسطي» ينطبع أن يعمل طريقة معاكسة أيضاً، يمكن أن نطلق عليها عبارة «المطر الشامل» (١٠٦) فهي «المقامة الثالثة والاربعين» نجد المسافرين «الباريد» و«الحارث» يلتقيان برجل على مقربة من إحدى القرى وذاك يشأ



(مقتضى القريبي) نقش على مقبرة من قرية (القلعة الثالثة والأربعون) بناد (المرلق) ١٢٣٧م (١٨٢١هـ)
 رسم يحيى بن محمود الواسطي القنبر (٣٦٨-٣٦٠ هـ) مادة عرب ٥٨٤٧ مجموعة شعر ورقة ١٢٨ المصنف يحيى
 مكتبة الوطنية في باريس

نقاش مما يهم . وهذا هو المنظر الذي يُرى في مقدمة التصوير هذه . ولكن حين مدح ، ونحن نرى وجهي الجميلين المختلفين أو تعبيريهما ، فإن التأثير الحففي للصورة إنما يتحقق عن طريق المنظر الشامل للقرية في الخلفية . ذلك أن كل المائي الرئيسة تكون ظاهرة هاهنا : المسجد بمشدته ، والسوق المقتب الذي يشاهد فيه الناس وهم يتسامون أو يتظرون الرائي ، وأخيراً ، السور المحصن ذو الواصة الكبيرة في الناحية اليمنى . وترى حيوانات الشوارع الشرقية وهي عارة عن نقرة ، وقطيع من الماعز بعضها يرتوي من بركة ماء أقرب إلى المقدمة ، في حين توجد على السلوح دجاجة وديك . وقد جمعت هذه كلها في إطارين صورة امرأة في المقدمة (ذات وصية خاصة) وهي تمسك بمعزل في ناحية اليمنى . وبين محلة في ناحية اليسار . وهذا المنظر لم يعد ميكلا بانيًا جامداً وحامراً ، مشتقاً من مشاهد مسرحية كلاسيكية أو خيال الظل . بل هو تصويرية لقرية حية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية أيضاً .

ولا يتحدث نص « المقامة السابعة » إلا بعبارات حد عامة عن الفرسان الذين كانوا يتعدون لاستقبال واحد من أكبر الأعياد الإسلامية . ومع ذلك فهذا النص يزودنا بصورة حية واقعية تمثل الحياة اليومية عن موسيقيين راكبين وحلة يارق . وقد تجمعوا كلهم سوية للاحتفال بتلك المناسبة المطيبة . ويعرف « الواسطي » ، كيف يتعاضد التكرار ، فاليارق والابواق تترى إلى الأعلى وفي اتجاهات مختلفة ، وهكذا تؤلف حركة مصادة للحطوط الأفقية برسوم الحيوانات والراكبين ، وقد جلس الطفال في مكان أعلى من كل الآخرين وبذلك يعرج عن استقامة خط الوجوه . في حين يشكل العمل نادية الطويلتين معارفة لطيفة

(مختلفات الفرير) طبع الأولى (القلعة الثانية والثلاثون) بغداد (العراق) رسم يحيى بن محمود الواسطي
القبلى (١٣٨٨ م / ١٩٦٩ م) مادة عرب ٥٨١٧ مدرسة ثانوية ١٠١ الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية في باريس



وَجَلَّ الْمَقَرُّ وَالْجِبَالُ وَلَقِيَ لَدَى بَابِهَا نَهْرًا فَغَسَّ بِمِيزَانِهَا
 وَفَعَلَتْ مَا رَجَاهَا فَلَمَّا دَبَّرَ غَمَّتْ بِالرِّفْعِ بِرِصْدَاءِ قِطْعَةٍ وَقَلَّتْ لَهَا أَنْ تَغِيثَ فِي الْمَسْجِدِ الْمَقَرِّ
 وَأَمَرَتْ الْحَبَّاءَ بِالنَّهْرِ الْمَقَرِّ وَأَنْ تَمُتَ أَنْ تَمُتَ خِزْيَ الرِّصْدَةِ وَأَيْسَرَتْ



(مقتنيات المروزي) فرسك بطريق المذكرة في استعراض (القائمة العامة) حصاد (الفران) ١٢٣٧م
 (١٢٣١هـ) رسم يحيى بن محمد الواسطي القيس (١٢٣١م) ملوحة عرب ٥٨١٧ عمدة شعر بديعة ١٩
 الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية باريس



(مخطوطات المرقري) قلعة الحج (القلعة الحربية واللاوي) بغداد (الفرق) ٢٣٧٧م (١٢٦١ هـ) رسم يحيى بن
محمود الواسطي الخناس (٢٦٧٧-٢٦٨٣م) مادة عرب ٥٨١٧ هـ - نشر ورقة ٩١ المصحة اليسرى المكتبة الوطنية بباريس

بالسنة الى الخيول التي كانت الثلاثة الاحيرة منها ضعيفة التاسق وهي بذلك تؤلف نهاية غير متقنة «المشهد من الناحية الاساسية مستقر . لكنه عي بالالوان والتهج الكلم : ذلك ان الوقيين قد بدأ مسافاً معاً في آتيةما ، في حين كانت بعض الحيوانات تتعلم على الارض وقد نهد صبرها .

والامر الذي يستحق الاشارة هو ان الصورة التي تحدثنا عنها الان عبر موجوده في مكانها المناسب «الطر لسن . واما وجدت في مكان آخر . ولو انه كان باستطاعة « الواسطي » ذلك الخطاط والمروى في الوقت ذاته ، ان يصعها يسر في مكانها الصحيح . وعلى هذا يبدو من المعقول تماماً ، القول بان التصوير لم تتدع لهذا الكتاب بالذات . بل امتدت من مخطوطه اخرى ، ويحتمل - دون شك - ان يكون من الحالة قد حصلت بالنسبة الى مسمات اخرى في هذه السجدة ذاتها

وهناك مطر له علاقته ولكن بدرجة اوى . هو المطر الذي يمثل فافلة حجاج في طريقهم الى « مكة » وهو يوضح صفا من « المقامة الحادية والثلاثين » . فالجاعة - وقد طمت عليها الشوة الدية - يدو وهي متجهة الى المدينة المقدسة على اصوات الموسيقى المثيرة . ويظهر لنا وكأننا نحس القوة المحركة لهذا الموكب ، من الحركة المتواصلة في اتجاه واحد . ومن اتجاه الياق والالواق نحو الامام . وكما هو الامر بالنسبة الى مشهد القرية . فان حظ الاعشاب الذي يحيي الى الحلف اما يشير الى تراجع الغطاء والى الافق عند حافته القصوى . غير اما ترى ها كل الاشخاص في المقدمة اوى وسط الارض - وهذا يعبر الاطباع عن اجموع الشربة والحيوية المحتشدة . وكلها اصحت معمة بالحيوية عن طريق من الاثارة

فهي هذه التصويرة التي تمثل حركة دائمة . يصعب مشاهدة الابل فيها . ومن ناحية اخرى . فان واحدة من صور المقامة التالية تعرض بكل استقامة ، خلاصة شكل الحيوان والطيفة . فالصبر يتحدث عن قطع من الابل اهدي الى « ابي زيد » لقاء حديث مطقي رائع مه ، تسوقه راعة ، وقد وقفت هذه الابل وكأنها تلقي النجاة . مما حلا اثنين منها يحاولان حاضدين التهام بعض الاعشاب مشراة . وللنمرة الثانية نجد ان الرثانة قد تم تعادياها بجراح ذلك لان الرسام صور الحيوانات في درجات عديدة من اللويين التي والاسمر الصارب الى الصفرة . وحمل معظم تركيب الاجسام الخاصة متوارنة غير حادة بالمرء في شكل مختلف بصورة الراجعة التي بدت عديدة الشكل وعديدة عن الاجسام . والشئ الذي يستمتع به المرء صفة خاصة . هو ايقاع الاحداث المتفرقة لكثير من الاعاق التي تنصب فوق عدد محير من السيقان . فالعيران الاسودان قد استخدما بمثابة حركات داخلية . في حين يعرض عفا الحيوانات اللذين يتاولان الاعشاب ويؤلفان اطارا للمجموعة . حركة معاكسة . في ذات الوقت الذي يؤكدان فيه وجود حركة نحو اليسار . وعالما ما يتحدث الناس عن الشكل الشاد للغير . وعن مسلكه العريب . ولكن يحتمل في حالات قليلة جدا انها قد صورت شخصيته بطريقة معبرة . ولذلك يجب على المرء ان يمش بعيدا حتى الى الابد في اواخر القرن السابع عشر ليجد في حواجر « كودين » (١٠٧) المينة رسوم طيور الكراكي المتحركة طبعة في ذات روحية واحدة

واد يرداد اعجابا برسوم المقامة التي تحدثنا عنها فلا . فان موضوعها التصويري للحكام ولشيوخ والخل والابن وللقرى لا يمكن ان ننعدى ما تنوفعه المرء من رسام عربي عكف على تصوير الوسط الذي حدثت فيه مختلف المقامات . على ان الشئ البادر والذي يثير دهشتنا يتمثل قل كل شئ في حرية العمل وفي براعة . لكن الامر مختلف . على كل حال . بالنسبة الى التصوير غير الموقفة لصورة « المقامة التاسعة والثلاثين . والتي تعرض داخل مرل في ذات اللحظة التي تكون فيها زوجة صاحب المرل تعامي الام المحاض . فمع ان الوسط اعتيادي - اي مسي ثلاثي الاجزاء مكون من طابقين . سبق ان استخدم ايضا في صورة « الصبدية » في مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م - فان الموضوع الرئيس له قد صور بواقعية غير مزيفة تثير الدهشة بدلا من الدهشة

وَنَسْتَلِي لَإِنَّمَا مَالِي عُمَانٌ فَكَفَى أَبُو رَيْدٍ بِالْحُلَّةِ وَهَاتِبٌ بِالرُّخْلَةِ فَلَمَّ يَبْحِ الْوَأَلِيَّتِ



(منسك الحريزي) نسخة الولادة (اللغة الثالثة والثلاثون) حكاية (العراق) ١٢٢٧م (٣٩١ هـ)
 رسم يحيى بن محمد الوائلي الحلي (٢٦٣ - ٢١٣ هـ) مادة غرب ٥٨٤٧ بحيرة شم ورق ١٢٢ الصفحة السرى
 المكتبة الوطنية بدمشق

خَادِمٌ مَدَّعِلْنَهُ كِبْرَهُ وَعَرْنَهُ عِبْرَهُ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَا تُؤْيِسُونَا سِنًا وَلَا أُجْعِلُونَا



معدود نخدي (الحرة الشاه) القلعة الثالثة والثلاثون (حصار) البراق (١٢٢٧م) (٦٢٤ هـ)
 منوحي د محمود الداعي نفس (٢٨٠ - ٢٨٤ م) حصار (حربة) ٨٨١٧ بحسب شجرة ورقة ١٢١ الصفحة التي
 يملكها الآن

لمصراحتها غير المعتادة . وتبدو الصورة الرئيسة للمرأة أثناء الولادة كبيرة الحجم ، وذلك رمز حقيقي للحصوة ، كما تُرى قائلة ووصيفة تسندها ، وفي الوقت ذاته وقفت على الجانبين حادمتان أخريان على مقربة منها ، تحمل إحداها سحرة . وفوق النساء يقع القسم العام من المنزل وفي وسطه يُرى رب البيت مع اثنين من خدمه . والترتيب المتأطر لهذا المنظر ، والمتنظر الأمامي المواجه لناظر إلى الشخص الرئيس ، وحالة الجمود التي تغمر المشاركين فيه ، كل هذه صفة مميزة للأسلوب البلاطي حسب الطريقة الفارسية . ولما كان الحادث يُروى في النص في إحدى الجدران الشرقية ، فقد رُسم الشخص المتوح وجلسه في صفة هندو ، في حين رُسم السيد في شكل رجل مقدس وليس في شكل حاكم . وعلى التقيض من ذلك نرى الأشخاص الموجودين على الجدران هم من العرب ، فعلى جهة اليسار يُرى « أبو زيد » وهو يركب تميمة لتسهيل الولادة بسرعة ونجاح ، في حين يُرى الشخص الذي في ناحية اليمين - ومن المحتمل أن يكون هو « الخارث » ذاته - وهو يسك بأسطرلاب لمعرفة طالع الطفل . ومع أن هناك أصولا كلاسيكية لهذه الصفة التصويرية التي تمثل امرأة أثناء المخاض وقد اعتمدت بدراعيها على خادمتين يسندنها ، وهناك أمثلة هندية للشخص الذي يشبه رب البيت ، فإن التصوير الكلي للمنمعة وموضوعها باجمعه ، أصيلا بدرجة كبيرة ، ليس له أي نظير حتى في عهده المقاتلات الموجودتين في لينغراد وفي أسطبول .

لقد استندت كل المسمات التي جرى بحثها حتى الآن على حبرة وحسن الاطلاع على المناظر من ذات النوعية التي تم رسمها . ولعل الاستثناء الوحيد يتمثل في صورة إحدى « الجدران الشرقية » التي رُسمت عندها سقفة « أبي زيد والخارث » . فهذا الموضوع إلى حد كبير من نبات أفكار المروق ، وقد تكون لديه نتيجة أقاويل وقصص البحارة الخرافية . ومع ذلك فمن المحتمل أيضا ، أن لا يكون « الواسطي » هو الذي اخترع هذه المجموعة في الأصل ، وإنما وجدت كلها أو جزء منها في مسمات لكب سابقة تناول الرحلات إلى البلدان العربية . فمقدمة السفينة برامها الهندي ، والقردة الأربعة فوق الأشجار ، تكشف وحدها حسب عن دراية مباشرة بالموضوع ، الذي لم يكن مثيرا للمعجب بالية إلى قضية القردة لأن هذه القردة مع مدربيها تكون ملقاة للاطلاع في الأسواق العربية خاصة . وبخلاف ذلك فإن الأشجار تكشف هنا . كما هو الأمر في جميع مسمات المخطوطات الثلاث للمقاتلات ، عن أن العنان كان أقل اهتماما وبصفة شخصية . بهذا المظهر من العالم الخارجي ، واه لهذا السب قد اكتمل بالاشكال المحورة جدا . فهذه الصور في الواقع صور متخيلة بشكل حائض ، رُسمت بطريقة زخرفية . وحتى الطيور قد رُسمت هي الأخرى بدات الطريقة ، باستثناء البعوض التي يمكن رؤيتها بسهولة . ولكي يصفي الرسام على الجريرة صفتها الحقيقية من العراة والعموص فإنه لم يدخل فيها طائرا عجاذا عرف ذهبي يشاهد على غصن وأطلىه عد الجهة اليمنى حسب ، وإنما أضاف إلى ذلك محنوقين خياليين لكل منهما رأس بشري ، هما الخطاف وأبو الهول .

وكانت فكرة هذه الجريرة شبيهة بتحيلات « روسو » (١٠٨) في وقتها ، فهي صورة للدرايح يتصوره العقل لكنها بعد « الواسطي » حتى في هذا المقام يهتم بإظهار البعد الثالث . ففي مقدمة التصويرة يُرى منقوع للماء ، وفي أربع سمكات ، يسما يرى في الوسط صفة الشاطئ بما فيه من أشجار ، والخليج الذي يشاهد جره منه وهو مرسى السفينة ، وأخيرا فإن الخلعة التي تكون بعد أحراء التصويره بالنسبة للمشاهد قد صورت بشكل عمودي . كما توافق السطح المستوي للصورة . وقد أشير إلى هذا الخلق في الأعشاب في ناحية اليسار ، وبالمطقة ذات اللون التي العانح خلف الأشجار . ومعج الواسطي (أو المروق الذي نقل عنه الواسطي) عن طريق المرح الحي بين الواقع والخيال في أن يخلق الصورة بجريرة حصراء بيضاء . وإذا لم يأخذ بنظر الاعتبار الصور الصغيرة للسانات في مستوطنتها في بعض مخطوطات كتاب « ديسقوريدس » التي تعود إلى القرن الثالث عشر ، فإن هذه التصويره

التي تحدث عنها الآن تعتبر أقدم ما عرف من المناظر البرية الكاملة في التصوير الاسلامي . وانها مسجلة تعريفا عن العصر الشري . ولابد لنا ان تذكر في هذا الشأن ان الفن الاوربي لم يبلغ مرحلة تصوير المناظر البرية « الخالصة » الا بعد حوالي قرنين ونصف القرن من ذلك التاريخ ، حيث نجد ذلك في صورة « الخلق » التي رسمت على الوجه الخارجي من محبات الصورة التي رسمها « بوش » (١٠٩) والتي تصور « فردوس الافراح الارضية » (برادو - مدريد) . وحتى في هذا الموضوع قد اثير سؤال حول احتمال وجود تأثير من رسوم المناظر البرية في الدروح الصينية . ذلك لان تمثيل « الواسطي » لاحدى الحرر الشرقية قد يدهشنا لساطه وسداجته ، لكنا متأكدون على كل حال من ان هذا التشبه متحدر تماما وصفة مريده من اعمال خلافة تعود الى الاتاح العسكري في الشرق الادبي .

هي الوقت الذي كان فيه الاكتشاف العربي لمصر في كلاسيكي . بيرسلي ، او فارسي متوقفا في هذه المرحلة من مراحل التصوير العربي ، فان ظهور عناصر هدية كل امرا غير مألوف تماما . ومع ذلك ، فان هذه المناظر ماسة جدا في هذه التصويرة ، لانا نعرف من المصادر الادبية المعاصرة ، وجود تجارة واسعة جدا في تلك الفترة ، وفي القرون التي سقتها ، بين الشرق الادبي والهند ، ولا سيما مع مواى الهند العربية . واحيرا فان القطع المكتشفة في « جيرا » التي حل رمورها (س د عويان) قد يثبت لنا ان هذه المعاملات التجارية كانت تشمل في مصر الاحيان على اشياء فنية ، وان حرائب « الفسطاط » (١١٠) قرب القاهرة قد كشفت في الواقع عن كثير من قطع السيج القبطي المطبوع المستورد من « كهرات » (١١١)

ولم تكن العناصر الهدية في صور « المقامات » ذات طابع يخص الصيغة التصويرية حسب . كما هو الامر بالنسبة الى رب البيت الذي يشه « سادهر » (١١٢) ، او التمثيلات التي اعتمدت على مشاهدة السعس الشرقية والملاحين في المواى العراقية ، وانما تشمل ايضا على تأثيرات في الاسلوب . ويذكرنا هذا ما بان واحدا من اهم التقاليد المميزة للتصوير في عربي الهند ، ابتداء من القرن الحادي عشر او القرن الثاني عشر وما بعده . يتمثل في « ابرار الدين الاحرى » التي عسرها الدكتور « موني جندرا » بأنها نتيجة الاستبدال التدريجي للمنظر الثلاثي الارباع بالمنظر الجانبي . وابتداء من صورة العسرة في الجهة اليسرى نجد امثلة كثيرة في رسوم « الواسطي » تدلل على هذا العصر الهندي الغربي ، والذي يمكن اكتشافه ايضا في الوجوه القليلة الباقية في مخطوطة المقامات المحفوظة في اسطنبول . فهو يظهر مثلا ، في وجهي حاكم « الرحة » والشاب المنهم ، او وجه الشخص الماشي على قدميه في جهة اليسار في « الملوك المتوجه نحو مصكة » . بل ان هالك ايضا اشارة اليه في الفرد الذي فوق الشجرة في الناحية اليسرى ، وفي الطائر الكبير الواقف على احد الاعصان في الناحية اليسرى في « الجزيرة الشرقية » . وفي كل الامثلة نجد ان هذا العصر قد ادمج تماما في الصورة كلها ، والذي يحتمل بانه لم يلاحظ قبل هذا . والواقع ان مسمات « المقامات » في قدرتها على مصم العناصر الاجنية تشبه قصص « الف ليلة وليلة » . وقد لاحظ « مون عروسانوم » هذه النقطة باهتمام قوي فقال « ان روح الاسلام قد طمت على القصص اليهودية . والودية والهلوسة المشكرة ، وان المؤسسات والعادات والمعارف الاسلامية قد حلت تماما محل التقاليد الحصارية ذات المصدر المادي . واصغت على الهيكل وحدة المناخ التي كانت هي الصفة المميزة والعالة للحضارة الاسلامية والتي شتمع المشاهد لأول وهلة من ملاحظة الخطوط المتعددة للعناصر المعاصرة الاحساس التي تألف منها » .

قد يكون صور المقامات اولا اكثر اصالة من قصص الف ليلة وليلة ، ولكن الكتابين كانا متشابهين في قدرتها على هضم العناصر الاجنية وتكاملها بها ، وصفا جميعا في مرآة تمكس الحضارة العربية الاسلامية

حياة شاملة ٢ : الأمر المحب مخطوطة بيلص ورياض في العائيكال

سنا الشيخ « أبو زيد » في المعاني الثامنة والأربعين بأنه لاجئ من مدينته « سروح » (١١٢) التي استولى عليها الصليبيون العرب سنة ١١٠١ م . ولذلك فإن موضوعات المسمات التي وضعها رسامو المقامات العظام تصم الكثير من الاوضاع التي وجد فيها « انا زيد » وهو يحوص معركة في سيل الوجود . وميدان هذا الكفاح يمثل الهيئة على الحياة العامة ، وهي — كما كانت تقع دوما في الشرق الادنى — عالم الرجل حب . فالمنظر الذي تشاهد فيها النساء قليلة ، ولا يلعب العصر الثاني ، بصفه عامة ، سوى دور ضئيل حب . ففي هذا المنظر الشامل للعالم الخارجي لا يوجد هنا مكان للعلاقات المباشرة بين النساء والرجال . ولهذا السبب فإن علينا ان نتطلع الى مكان آخر توجد فيه مثل هذه العلاقة .

ومع ان موضوع الحب من الموضوعات الرئيسة في الادب العربي ، الا انه حتى الآن لم نكتشف سوى مخطوطتين مصورتين شهيرتين تملكان هذا الموضوع . فالمخطوطة الاولى (وهي محفوظه في المكتبة الوطنية فيا تحت رقم ٢٥٦١٢ فون) عبارة عن قطعة صغيرة من الورق تضم سطورا قليلة من كتاب ورسما ذا الوان بسيطة لقبرين تحت اشجار فيما بينهما . وهذا قد مكن الاستاد « رابن » من تشخيص هذه الصفحات بأنها جزء من مخطوطة مروقة لموضوع ادبي اصيل يتناول قصص الشهيرين من العشاق ، ولذلك يسمي « رابن » هذه المخطوطة الى النصف الاخير من القرن التاسع ، او الى السوات الاولى من القرن العاشر ، وانها روقت في العالم الذي يقع شرقي البحر الابيض المتوسط وفي مصر على اكثر احتمال . اما المخطوطة الثانية التي اكتشفها « ح . ليمي ديلا » فانها اكثر اهمية من الناحية الفنية وهي محفوظه في مكتبة « العائيكال » (مادة عرب ٣٦٨) ومن سوء الحظ ، فان هذه المخطوطة تمرقة هي الاخرى ، فقدت منها صفحات من البداية ومن النهاية ، وحتى الصفحات النافية منها لم تكن مرتبة ترتيبا صحيحا . ومع ذلك فان الصفة الصحيحة للقصة التي تصفها هذه المخطوطة قد عادت عا ، سيما وانها لم يثر على نسخة اخرى لها ، وان كان عنوانها وهو « حكاية ياص ورياض » موجود في مخطوطة محفوظه في « اسطنبول » تصم حكايات على غرار قصص « الف ليلة وليلة » . ولقد وقعت حوادث هذه القصة في شمالي بلاد ما بين النهرين كما علمنا ذلك من الاشارة الى نهر « النثرثار الصغير » . وبطل القصة « ياص » باحر يحب الشعر وهو من مدينة دمشق وكان قد سافر مع والده الى الخرج وفي احد الايام رآه « رياض » وهي وصيفة لبيدة ليلة واحة احد الحجاب . وكان « ياص » قد رافق هذه السيدة ووصفاتها وهناك وقع في حب « رياض » . وحدثت بعد ذلك صعوبات كثيرة منها افتراق العاشقين ، وحدثت العرة بين رياض وسدنها ، والخوف من الحجاب ، الذي بدا عليه انه احد يتعف « رياض » نفسه . ومع ذلك كله كانت تحدث اتصالات حميمة بين العاشقين على شكل رسائل أو كتب أو نصيحة توجه الى العاشقين المعدين . والحب الممثل في هذه القصص من النوع الذي وصفه افلاطون لأول مرة في « مقاله » التي يقول فيها « ان طريقة متاعه الحب تجبر له ان يأتي بأشياء عربية كثيرة والتي تسهجي من الناحية الفلسفية بمرارة ان هي حدثت بأي واقع مصلحي : فهو قد يتصرع ويوسل ويستهل ويغشم ، ويكون خادما للخدم . ويستلقي على حصير عند باب مسكن محوته » . وقد تطور هذا النوع من السلوك فيما بعد الى شكل مبالغ فيه في الرواية الاعريقة ، ومن ثم نقله الكتاب والشعراء العرب ودعوه بـ (الحب العذري) وذلك بعد ان اشتهر عدد من العشاق من بين افراد قبيلة « عذرة » إحدى القبائل البدوية في جنوب شبه الجزيرة العربية . وتوجد بعض هذه الامثلة في قصص « الف ليلة وليلة » وهي . بلارب ،

مَا لَمْ يَخْتَرِ أَحَدٌ مِنَ الْخَلْقِ فِيهِ وَلَا يُعْرِضُ ①
صَوْرَةً شَمُولًا تَكْمُلُ نَاصِطًا وَمُؤَيِّنًا
 الْحَرِيقَةَ عَلَى النَّفْسِ وَتُسْرِقُ إِلَيْهِ كِتَابًا بِرِيقِ ②



هذه ناصط وناص (حدث بحر ال ناص) شمو سلم سناقة من ناص في ناص ناص (الناص)
 و. د. كثر (هـ) لثالث عتد ملائي الناص (١٩ × ٣ مل، عصيونته الناص ٣٦٨ و ٧٥ البعده
 الناص لثالثه الاجنيه في الناص

عَلَى شَاهِدِ الْهَرِّ وَصُورَةِ الْبَعِي فَرِيبِ الْعُجُوزِ فَرُوفِ عَلَيْهِ يَرْثِيهِ وَيُزِيدُهُ
وَمِمَّا بِأَزَاءِ بُسْتَانٍ مَسْتَقِيمٍ بَيْنَ نَهْرٍ وَشَرْقَارِ



هذا ياقوت وياقوت (حيث ياقوت إلى ياقوت) ياقوت طرود لا وهي عند شاطئ النهر المرب (اسنادا
أو مراكش) القرن الثالث عشر الهجري القيل (١٩٨٠-٢٠١٠م) المسودة الفقه رقم ٣٨ ورقة ١٩ الصفحة
المنقحة الأصلية في الشكل

من هذا النوع من قصص الحب الذي تناولته مخطوطة فيينا غير الكاملة . ولقد عبر كل من يياض ورياض ايضا عن حهما بطريقة متباغة . ذلك انهما كان يتنيان بحهما ، ويشعران بانهما معدمان فيه ، وعالبا ما يتحدران وتأوهان ويدوان جيعين مريضين شاردين ويعمى عليهما في كثير من الاحيان فيسقطان على الارض من دون وعي . وفي الوقت الذي وجدت فيه هذه القصة التي هي من سطر الحب الافلاطوني في شرقي البحر الابيض المتوسط بل وحتى الى ابعد من ذلك باتجاه الشرق ، فان المخطوطة ذاتها كانت من ديار الاسلام العربية . اي من شمالي عربي افريقيا او من اسيايا . وتتضح هذه الحقيقة من شكل الخط ومن بعض التفاصيل الظاهرة في العناثر ، كالواقعة المردوجة . وقد تعرضت المسمتان — مثل بقية المخطوطة — الى عطف كبير لكن جملة منها جعلت بشكل جيد يكفي لاعطاء نظرة صحيحة عن أسلوبها . فهي احدى الماطر برى « شمول » ، احدى الوصيفات العذارى وحديقة رياض ، تسلم رسالة من رياض الى يياض المرتك . ويقع هذا اللقاء عند احد الانهار خارج المدينة . وعلى مقربة من قصر ذي حديقة مسورة . وفي مظهر آخر يشاهد وبسطا مما كان قد ارسل لمشاهدة المحب المسكين فيراء قرب النهر ملقى على الارض في حالة اعماء بعد ان انتهى من اشهاد اعية باكية عن حبه . والصورة التي تمثل هذا المظهر لا تظهر القصر بحديقته المسورة حسب ، بل تظهر ايضا احد دواليب الماء الكبرى التي يسمونها « ماعورة » ، وهو الطرار الذي استخدم على نطاق واسع وقتا ما في بلاد ما بين النهرين وفي سوريا وفي اماكن اخرى من الشرق الادنى والذي ما يزال يشاهد حتى اليوم في « حماه » على نهر « العاصي » . اما المنسقة الثالثة فهي ذات صفة تكشف عن سعادة اكثر . فيها مجد « يياض » في ناحية احدى الحدائق وهو ينسى حبه وقد انكب على مداعة العود ، وهو الاصل العربي للعود العربي . فهو يجلس قالة السيدة السيلة ووصيفاتها حيث يقدم كل واحد من الحاضرين اعيان من مزاج مماثل . وصيغة لما كان يقدمه الشاب الدمشقي من اشعار ، فان ثلاثا من العنايات كن قد توقص عن الشراب ليصعب محورات الى غناء شاعر الحب ، في حين امتدات العنايات الاحريات نحو سيدتهن ليراقن احاسيها . ولقد صحت الصور جاجا باهرا في ابرار الصفة المؤلة للقصة ، واضمت شكلا دراميا على بعض المخطات التوتر فيها . وبذل اهتمام اكث في اظهار البيئة المحلية للماطر المختلفة . ذلك ان البنات كانت في حالات كثيرة نوازي مثيلاتها في مشاهد « مقامات الحريري » . ولو ان العناصر المعمارية قد وضعت ها في الجواب دوما وليس في الخلفية كما هو مألوف بصفة اكثر في الرسوم الشرقية . ومع ذلك فهناك فرق دقيق هو ان الحدث يجري في مكان اكثر استقرارية وصفاء . فلكي يحب الطفل حسب الاسلوب الاصيل في القصص العربية كان يجب عليه ان يكون متصيا الى اسرة ثرية ، وفي هذه الحالة وحدها يستطيع ان يدخل قصور السلا . فهي هذا المصارع تختلف مخطوطة « يياض » و « رياض » عن اكثر الاوساط الشعبية التي تمثلها رسوم اساندة « المقامات » العظام . وكذلك في هذه اللحظات التي لا يضطرب فيها الشخص اضطرارا عميقا بمواطف الحب فان كل حدث وكل تعبير يكون قد تم تنظيمه بدقة حسب العرف . وهكذا نجد ان تصرف الاشخاص في قصة « يياض ورياض » يمثل مافضة شديدة للحركات الختنة المتسعة التي كان يؤديها اشخاص « المقامات » وحتى الاصوات المسعة من مجموعتين من الرسوم — اعاني المشاق الحرة والاصوات الظاهرة في الخصومات الحادة أو ضوصاء الشارع الصاخة — كل هذه يبدو عليها وكأنها آتة من عوالم مختلفة

ليست هناك اية اشارة الى المكان الذي اجرت فيه هذه المخطوطة . نرى اهو مراكنش ام اسيايا ذاتها ، كما قد تصور المرء ذلك بالطر الى التقدم الفني الواضح في المسمات ؟ . تشير المقابلة مع رسوم القرن الثالث عشر في شرقي البحر الابيض المتوسط الى تاريخ مماثل . وادى فليس عليا سوى ان يقارن بين الاشجار لشت مثل هذه العلاقة ، او أن يأخذ بنظر الاعتبار



فئة يافس ورياض (حديث يافس الى رياض) يافس يبي ويوزع على الفود امام احدى السدات ووصف
 العرب (شباب او مراكش) القروى القادى عمر للملاي القاسم (١٩٢٨-١٩٧٥ ط١) المصوره الفه ٣٦٨ وره
 الصوره البنى . المكتبة الاصيلية في القايك

العيون المحدقة الخالية من اليؤؤ ، والتي يجد لها طائر وثيقة الصلة بمخطوطة « المقامات » المؤرخة سنة ١٢٢٢ م الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس . ذلك ان صيغة الصورة التي يظهر بها « ياص » وهو يعرف على العود امام جماعة من السيدات . تماثل تماما تلك التي تشاهد فيها « صولون » وهو يحاطب تلامذته في مخطوطة « المستر بن فانت » ولكن الاشخاص هنا قد تغيروا بشكل مناسب ، واصيبت شخصية مميزة اخرى هي شخصية السيدة النيلة في الجهة اليسرى . واكثر من هذا فان التصوير الذي استعملت به العمارة في جهة واحدة من المنظر الرئيس ، هو على الاقل احد المظاهر التي وحدثت في مخطوطة « المواعظ » السريانية المؤرخة سنة ١٢٢٠ م التي جاءت من منطقة « الموصل » . حتى العصر الذي يمثل في الشخص الذي يختص احد الاعمدة ، والذي عرفاه من مخطوطة « المقامات » الموجودة في لعراد . موجود في نسخة فيها « رياص » (غير مصورة ها) كما هو الحال ، بالنسبة الى السلم المفتوح) . فهذه الشواهد كلها تؤكد بان تاريخ المخطوطة لا يعود الى القرن الثالث عشر

اللوحة ص ٦٩

اللوحة ص ٦٩

اللوحة ص ٦٩

اللوحة ص ٦٩

(كتاب الكواكب الثلاثة) للمصري ، الرافض (مرقل) سنة ١٢٢١ م (٦٢١ هـ) القياس (١٦٢x١٦٢ ملم)

مجموعة (روس) ١٩ ورقة ١٩ الصفحة اليسرى - المكتبة الاصلية - المتحف .



حسب بل تشير الى ان المصور في تناوله هذا الموضوع الشرقي في العرب ، اما كل يعتمد بكثرة على التقليد الشرقي التي اصبحت عليها لونا محليا عن طريق ادخال صفات غريبة عليها .

ومسح ذلك فان قصة « رياض » و « ياص » لم تكن المخطوطة الوحيدة المروقة التي وصلتنا من العرب الاسلامي والتي تناول مواضيع سائدة في عالم شرقي الحر الايض المتوسط (١١٤) . ذلك ان هناك مخطوطة من كتاب ديوسقوريدس تعود الى القرن الثالث عشر ومخطوطة في المكتبة الوطنية بباريس (مادة عرب ٢٨٥٠) ، تحتوي تصاوير بانات جد مائلة في صفحتها العامة لتلك التي تزين مخطوطات اجرت في بغداد او في شمالي بلاد ما بين النهرين . ولقد تهيأت ، بصفة عرصة ، اشارة مقتصرة الى بيئة البانات ، وفي حالة واحدة اصبحت تصاوير الافاعي ، لكن من الناحية الثابتة ليست هناك رسوم بشرية او حيوانية واكثر من هذا اهمية هو كتاب « الصوي » (١١٥) عن « الكواكب الثمانية » الذي اجز في مدينة « سته » في مراكش سنة ١٢٢٤م . وهي المخطوطة الاسلامية الوحيدة التي عثر عليها والتي تضم معلومات عن محل سحها وتاريخها (مكتبة الغانيكاز ، روس ١٠٣٣) . وتساوير هذه المخطوطة مستندة على الصيغة التصويرية التقليدية لنصوص هذا الكتاب الشهير ولكن مع بعض التعديلات الاكيدة . فمثلا يرى صورة برج « هرقل » ما تزال تبرره في شكل « راقص » لكنه فقد السيف الاحدب الذي يشبه « المجمل » الذي كان يحمله في مخطوطة سنة ١٠٠٩م المخطوطة في مكتبة « بودليان » (مارش ١٤٤) (١١٦) . وكذلك فان هرقل قد تحول من شاب الى رجل كامل الضح ، ملتح ، لا يشبه الاشكال الاخرى لانه لم يعد يرتدي العمامة . والطريقة التخطيطية التقليدية في مخطوطات « الصوي » الشرقية ما زالت واضحة على الاقل في الوجه الذي رسم بدقة . لكنا نرى هرقل الان وقد الس رداء ذا خطوط حمراء وزرقاء . يظهر منها انها تمثل التحوير الذي اصحاب اشكال طيات الملاس . ومن سوء الطالع نحن لا نستطيع الان ان نذكر الى اي مدى يمثل هذا الرسم الصفة العربية العامة ، ولا نستطيع ان نعرف من المدة الضئيلة المتوفرة لدينا ، ما اذا كان هناك فرق واضح بين الامثلة المغربية والاسبانية . ومع ذلك فان رسوم « الصوي » تشير الى اشكال متنوعة من التعديلات الفنية التي كانت قد استخدمت في العرب الاسلامي ، خلال القرن الثالث عشر . ذلك لان الاختلافات في الاسلوب واضحة جداً بين تصاوير هذه المخطوطة وتساوير مخطوطة قصة « ياض ورياض » .

وكذلك كانت اسايها هي البلد الاسلامي الوحيد الذي هبت فيه رسوم حداريه من اواخر العصور الوسطى ومع ذلك حتى في مثل هذه الحالة نجد ان الحجم الصغيرة للاشخاص في الاشرطة المتوالية (اذ لا يزيد ارتفاع صور الفرس من عشرين سنتيمتراً) ، تشير الى وجود علاقة محتملة مع الميمات . فقد وجدت هذه الرسوم الادمية على حدران رواق بيت مهديم يدعى الان باسم « برج دمشق » في قصر « الحمراء » مرابطة . واعتماداً على ما أورده « ليوبولد تورير لباس » فان هذه الدار يجب ان تنسب الى النصف الاول من القرن الرابع عشر . وعلى الرغم من انها في حالة غير جيدة فان مواضيع كثيرة مختلفة قد رسمت في اكثر من اثني عشر لونا ويمكن تمييز الذهب فيما بين هذه الالوان . وهذه الرسوم هي فرسان ، ومناظر محلية من المسلمين من كلا الجنسين وقد تجمعوا استعداداً للاحتفال بالميد ، وصيادون يطاردون مختلف الحيوانات من بينها الاسود وغول وجد راكون عائدون الى احد المعسكرات ، وقافلة فيها ساء واسرى مقيدون وجمال اصبا ، ومال عملة ، واعدام ولما كانت هذه المواضيع متنوعة بالشكل الذي هي عليه فانها لم تظهر سوى حركة قليلة . ولم يبد فيها اي اهتمام بالعمق ذلك لان كل صورة او منظر قد وضع الى جانب الآخر بشكل اصافي على خلفية غير مرحةرة . ومع ان الصيغة التصويرية والتأليف مكراسا

بسمعات ذات علاقة بالتصوير الابراحي الذي يعود الى ذات العصر . فان هناك ايضا علاقات مع رسوم الميثا على الرجاج السوري والتي تعود الى زمن اقدم . ومع المسمعات المسيحية الاسبانية ايضاً . فهذه العلاقات بين الشرق والغرب جميعها ذات اهمية اكبر لانها تبين مرة اخرى بان وحدة الاهتمامات والتعبير الفنية ، على الرغم من الفروق المحلية ، كانت قائمة في كل اسحاء العالم الاسلامي في القرون الاولى . وفي اواخر العصور الوسطى ايضاً .

واحتفاء التصوير العربي الاسباني بصفة فعلية - حيث لا توجد مخطوطة مصورة واحدة تعرى اليه في اي من المكتبات الموجودة في شبه جزيرة « ايبيريا » - امر يثير الأسف الشديد . لانه اصحح من المستحيل علينا ان نقيس ، بشكل دقيق ، مدى التأثير الذي أحدثه هذا الفن في التصوير الاسباني المسيحي . ومع ذلك وسبب هذا التأثير المؤكد ، فان رسوم « المستعربين » و « المدجين » (١١٧) يمكن ان تستخدم بمثابة مصادر مستطبع ان حصل منها على بعض الملامح الاخرى لهذا الفن الصانع . فهي مستطاعا ان يعيد تشكيل بعض مظاهر هذا الفن بمساعدة الوسائل الانارة الى درجة ما . وفي هذا المجال ستكون بعض المخطوطات ذات اهمية خاصة . فمثلا هناك مخطوطة « قائمة المطبوعات الاسبانية » ومخطوطة « كودي تولينانوس » التي تعود الى النصف الاول من القرن العاشر . فهي وثيقة مهمة عن العصر المتقدم (مدريد ، المكتبة الوطنية ٤-١٢٢) . ينما مستطبع من كتب النطرنج والرار ، والداما المؤرخة سنة ١٢٨٣ م والتي ساحت للعوسو العاشر الحكيم (١١٨) ان سنخلص بعض المعلومات عن القرن الثالث عشر المهم (مكتبة الاسكوريال) . ومع احتار رحارف بعض الالية الكنية من امثال بعض السقوف المصورة التي عملت في القرن الرابع عشر لكتدرائية « تيول » والمحفوطة الآن في متحف الآثار بمدريد ، او مدن كرسي العمود المصور في دير « سانتو دومينغو الريل سيمويا » الذي يعود الى ذات القرن . فان هذا الاحتار وان لم يلق صوءاً كاشعاً تماماً الا انه سيساعد على ذلك كثيراً

واخيراً فان الرسوم الشرية في مختلف الاماكن للصور الرخرية مثل الفخار واللاطات والمسوجات سنعطيا بعض المعلومات ايضاً . وعلى كر حال فان العنوء الذي تلقبه الآثار القليلة الباقية ، والمعلومات التي يتطبع المرء ان يحصل عليها من البحث التاريخي ، تكاد لا تكفي لتكوين صورة ذهنية صادقة لما كان للتصوير العربي من شكل اكثر جاذبية دون ريب

بِدَايَةُ النِّهَايَةِ

زاید بر بای ایستاده تا جو ز زمین افد استخوانش شکسته نشود و پیل زان هوت اندک باشد چون
 آردوی کشی کند بر زمین سار شرق و لایب خوش رود و مرغاری اندر که کل لغاح بسیار باشد و بوی می که دوی



و می خورد تا هوت زیادت گردد و ماده با او باشد و از وجدانشود و جو ز کسر آید بای و باز بسیار کند

تأثير الغزو المغولي

يعتبر الغزو المغولي للشرق الادبي نقطة التحول الكبرى في تاريخ التصوير العربي الاسلامي ، والذي بلغ دروته القصوى باحتلال بغداد في سنة ١٢٥٨ م . وقتل آخر خليفة عاسي حاكم فيها . ولقد كانت تلك الكارثة لا توارىها كارثة اخرى في التاريخ العربي . وحتى عندما لا تحرب المدن تماما ، ويقتل سكانها ، فان الاحوال المعاشية تكون قد تغيرت تغيراً كبيراً . والحقيقة ان هذه الجائحة قد دمرت المساح الاجتماعية والاقتصادي الذي ادى الى اردهار من ترويق الكتاب ولا سيما في المدن المراقبة . ولقد حدثت ثلاثة تغييرات كبرى . اولها ان الكثيرين من العاين قد استصلوا صفة عليه حث اضطر هؤلاء الى الهجرة الى اماكن آمنة في الغرب أو في الشمال العربي . واحبر آخرون من بعدهم على الهجرة الى افاصي الشرق طلباً للعمل في المواسم المغولية التي اشنت حديثاً . وهذا التحول في المحيط احدث بدوره التغير الثاني . ذلك ان العاين الذين احدثوا بعمود تحت امرة الاسياد اجدد فقد وحدوا ان الصلورة تلمهم بأن يهتوا انفسهم لارمان متغيرة ولادواق منابة . واخيراً بعد ان اصبح الشرق الادبي ، ومن ضمنه العراق ، حرماً من امراطورية الشرق الاقصى المظني ، حصص من الشرق الادبي الى تأثيرات من الشرق الاقصى . وهذا التعامل للماصر الصلبة قد تحاور الآن تماماً حدود الدولة المغولية حيث اصحت هذه الماصر الصلبة موجودة ايضاً في سوريا وفي مصر التي استطاعت بفصل انصارها في معركة « عين جالوت » سنة ١٢٦٠م (١١٩) . ان تصد المصور العزاة .

ويبدو ان العراق قد استمر على تقليده في اناح المخطوطات المروقة شكل محدود ولو أنه حصص مدة مائة وخمسين سنة لحكم المصور ، اندس كانوا من الوثنيين في اول الامر ثم اصحوا من المسلمين وعلى المذهب الشيعي . وكان المركز الحقيقي يتمثل الآن في دولة « المماليك » في مصر وفي سوريا (١٢٠) . فقد حلت مراسم اناح بعض الكتب العربية المصورة المفصلة قديماً ، متواصلة ولكن بروحية مختلفة . ومع ان التصوير لم يبلغ مرة اخرى تلك المستويات الرفعة التي بلغها في النصف الاول من القرن الثالث عشر ، فان الثلث الاخير من القرن الثالث عشر والنصف الاول من القرن الرابع عشر ، شهدا اهتماماً حثيلاً للفن .

ولبعد الان فمعحص عن قرب أثر الغزو المغولي في التصوير . من بين اهم المسلمات الميرة لمسمات هذه الفترة سلسلة تألف من احدى عشر تصويرة في بداية كتاب « مدافع الحيوان » لمؤلفه (اس حنثيخوع) (١٢١) (بيويورك - مكته بيرون مورغان م - ٥٠٠) . بهذا الكتاب تناول الاسان والحيوان نفس الطريقة المهجة التي طبقها « ديسفوريس » على لسانات

لكنه يختلف عن ذلك ، باعتباره من إنتاج القرون الوسطى ، اذ انه يضم من الاساطير الشعبية والخرافات الطيبة اكثر مما حوته
ظواهره الكلاسيكية . فقد نسخ هذا المخطوط الفريد في مدينة « مراغه » (١٢٢) شمالي عربي ايران بين سني ١٢٩٤ ، ١٢٩٩ م
لحساب شخص دى دوق غير بشكل ظاهر لكنه لم يكن يحمل لقبا ملكيا او ريسيا . وصور الفصول الاولى التي تناول الاساطير
ومعظم الهائم ، انما هي استمرار للتقليد العربي في التصوير الذي سبق العصر الممالي . ويختلف هذه الصور فان بقية المخطوطة
تضم انتاج جملة من الرسامين الذين تأثروا على درجات متفاوتة ، بمختلف اساليب التصوير الصيني . ومن هذا الترافف بين
الاساليب نستطيع ان نعرض بان فانين من مختلف الاصول قد اتجهوا الى هذا المركز الممالي لانتاج المخطوطات المصورة . والى
هذه الطائفة من الفنانين ينتمي رسام من جنوبي العراق . ظل يواصل الرسم حسب التقليد الذي يعود عليه . ففي صورة الفيلين
يوجد بعض خط الارضية العنسي الذي يُرسم لوقوف الحيوانات عليه . على مقربة من مسط الجبهة ، كما يوجد ذات الاشجار
والطيور في الخلفية والتي سبق ان وجدت في تصاوير عربية اخرى ولا سيما في الصور المصوغة في بغداد . وفي عدد من تصاوير
المجموعة الاولى هذه يستطيع المرء ان يلاحظ ذات المشاركة التي تخص الادراك الحسي الحادق لصفات الحيوان الخاصة وقد
عرضت بطريقة طليعية مما تميزت به صورة « قطيع الابل » في مخطوطة « مقامات الحريري » المؤرخة سنة ١٢٣٧ م والمخطوطة في
باريس . ومع ذلك فقد رُسم « الفيلان » « حبيوة اكثر مما تنوع المرء ان يجده في صورة لكتاب علمي والحقيقة ان ثلاث صور
رسمها هذا الاستاد تبرز الحيوانات في مناظر من الهيام والاصعاء الى صغارها . (لمرص الحصول على مثال آخر من هذه المسلسلات
انظر صورة « الاسدين » في كتاب « ناسيل عراي » وعنوانه (التصوير عند الفرس ص ٢٠) . وهذا الانجاء نحو العلاقة المتبادلة
النشطة بين رسوم الاشخاص قد شوهد فلا في صورتي العرة في مخطوطة (رسائل احوال الصفا) ، وبالطبع فهناك الكثير من الصور
المماثلة لها والتي تحتوي مثل هذه العناصر الواقعية ، كالقمعات الصغيرة والاحراس التي تتحلى بها حيوانات اللات الحسة الملس
فاذا ما قورنت هذه المممة مع صور « كلبه ودمه » السابقة التي نطعم عليها الشكبة . نجد ان هذه المممة كانت لها جدانية
شرية اعظم . فهناك مظهر جديد غير متوقع هو التحول الكلي لطيات الخلد الى صفوف من الخطوط الملونة . على ان الميل نحو
تعبير عصر طليعي وكيعما اتفق الى شكل رحري لا بد وان يكون قد وجد في مخطوطات سالفة مفعودة في الوقت الحاضر . ولقد
سبق لنا ان اكتشفنا ذلك في المخطوط الملونة لرداء يرتديه « هرقل » في كتاب « الكواكب الثمانية » الذي نسخ في « سنة » سنة
١٢٢٤ م . ومع ان هذا الارتباط الوثيق بالرسوم العربية الاخرى قد تم التحقق منه بهذه الطريقة ، فان من حقا ان تساهل عما
اذا كانت صورة « الفيلين » وغيرها من ذات السلسلة من الممومات قد رسمت بأسلوب ايراني لان هذه المخطوطة قد صورت في
ايران قل كل شيء . في ضوء كل ما عرفناه عن التصوير الايراني المتقدم في هذا الوقت ، يجب ان يكون الجواب بالنفي ذلك
لان اية صورة ايرانية ليس لها مثل هذا انهم الحساس لحيوانات غير مألوقة ، أو ان تكشف عن مثل هذه العلاقة المتبادلة بين
الاشكال والتي تؤدي في مثل هذه القضية الى اشكال جسمية متشابهة

والحقيقة ان علينا ان نعترض بان الاسلوب الفارسي في تصوير الحيوان كان شكليا بل ومجورا بدرجة كبيرة . ويمكن نوصح
ذلك برسوم مخطوطة تدعى « بيت الحيوان » يقال عنها انها ترجمة عربية لاحد مؤلفات « ارسطو » . وبملك المتحف البريطاني
سحنة منها غير مؤرخة ولو انها تعود الى الزمن السابق للعصر الممالي . ويحمل انها سحت في بغداد (شرقية ٢٧٨٤) . فهنا يوجد
الفيل قد صور مفردا بصمة محورة . حاله تم الاعتماد فيها بشكل مطلق على نهج المسوحات السلجوقية الفارسية . وتبرز مسمعات

أخرى، مثل تلك التي تمثل الخرفان أو الأراب، وصعيات اعلاية لحيوانات متفالة أو متظاهرة، وذلك أيضا مما كان مصممو السيج الأيرانيون يفصلونه على سواء. وفي كثير من الأمثلة حاول المنعم العراقي أن يوهن هذه الخشونة الزخرفية وذلك عن طريق منح الحيوانات مسحة بشرية، أو بوضعها في بيئة منظر بري. غير أنه مع ذلك لم ينجح تماما في تحطيم الطابع الزخرفي المتأصل في النمط الأيراني لرسم الحيوانات. فمثل هذا الدليل يؤكد لنا أن صورة «العيلين» التي عوجت بشكل مختلف تماما في مخطوطة «مورغان» إنما تمثل امتداد الفن العربي في إيران. فهي كثير من المجالات قد يعتبر المرء مثل هذه المنحمة من الأيجارات الشهيرة للتصوير العربي الخالص، فإذا كان الأمر كذلك فإن هذا، كما يبدو، ناقص التأثير المسعر الذي يعزى إلى عمرو المعولي. ولكن حتى إذا كانت للتصوير مزية فيه كبرى فإنه يندر بالنهاية أيضا، ذلك لأن هذا التقليد بعد أن انتقل إلى أرض عربية واحد يمارس عمله تحت تأثير بلاط أجني مطم نطيجا عاليا، أن هذا التقليد الذي كان يعبر عن نفسه فلا بحرية وشكل طبيعي قد وصل إلى نهايته. ومع أن المخطوط المحيطة بهذه المنحمة يبدو عليها أنها ذات مظهر بسيط وغير مهم بل وحتى غير فعال لأنها لم تختص التصميم كله، مع ذلك فإنها تعبر بشكل رمزي عن القوى الجديدة الكاشحة التي كانت تعيق الروح الحرة لهذا الأسلوب. فالأطوار يمثل عصرا لم يستعمل إلا في صور العرر الملكية، ولصور مدرسة «الموصل»، وهو يكشف كذلك عن العلاقة مع المنمنمات الفارسية الشكلية صفة أكثر.

لم نلق سوى مخطوطة واحدة حاولت أن تظهر امتزاج الصفات العربية والصينية، ولو أن مثل هذا الجهد لم يكن ناجحا في الواقع. هذه المخطوطة عبارة عن نسخة من كتاب مؤرخ سنة ١٣٠٧م مخطوط في مكتبة جامعة «أديرة» تحت رقم (١٦١) وهو كتاب يتناول سجل الشعوب الشرقية يدعى «الآثار الباقية عن القرون الخالية» للبروي العالم والمؤرخ الفارسي الشهير (٩٧٣-١٠٤٨م). (١٢٣) فمعظم صور الأشخاص في هذا الكتاب تنتمي إلى التقليد العربي في التصوير ليس في المنس وحده ولكن في تركيبها في شكل جماعات على امتداد خط الأرضية الذي يحتل مقدمة التصوير (مثل ذلك راجع كتاب «باسيل غراي» عن «التصوير الفارسي» ص ٢٧). ومع هذا فإن الوجوه ذات مسحة معولة، في حين أن طبقات الملابس لا تزال تشير على التقليد الكلاسيكي، فقد استعملت فيها الأشكال غير الاعتيادية التي تشبه شكل تجمع الدبدان. وكذلك ترى الماء مرسوماً بعبدين لبس الألبان، واليئات الداخلية هي الأخرى عربية حالصة وبشكل مترايد إلى درجة أن الصورة التي تظهر الرسول «محمد» (ص) وهو يلقى «حطة الوداع»، يجب أن تعتبر ذات صلة وثيقة جدا بمناظر المسجد في مخطوطات «مقامات الحريري». غير أن المناظر البرية تتألف من عناصر صينية استخدمت أيضا في رسم السماء والعيوم. وأكثر من هذا فإن المستويات المتراجعة لهذه اليئات الخارجية تكشف عن معنى جديد للمطور الذي ترك تأثيره حتى في بعض المناظر التي رسمت بالطريقة العربية التقليدية. ولما كانت معظم الرسوم في هذه المخطوطة تختلف عن الرسوم التي صنعت في إيران في أوائل القرن الرابع عشر فهي مفدورها أن يعترض بأن هذا الكتاب قد جاء من القسم العراقي من المملكة المعولة الأيرانية، أو أنه أجبر من قبل رسام عراقي كان يعمل في مرسوم شمالي عربي إيران وهذه التجربة في تنسيق أسلوب جديد لم تحقق تكويناً جديداً. هي الوقت الذي ثبت فيه التصوير العربي في المخطوطات الذهبية ولا سيما في صور كتاب «القروبي» (١٢٤) فإن هذا الفن بالنسبة إلى صور النصوص الأدبية لم يتطعم الصمود أمام منافسة التصوير الفارسي بالطريقة الصينية، أو أمام أسلوب المنمنمات الفارسي المتطور حديثاً. بل كتب «أس حنوشوع» إلى سلسلة الكتب المروقة التي تتناول موضوعات عديدة عن الكواكب، والسموات، أو الخيل الميكانيكية، انتهى سق بحثها في هذه الموسوعة

غير ان هذه المجموعة لا بد وان تكون واسعة جدا ، وانها كانت تحتوي مثلا كئانا مصورا ، يعود تاريخه الى سنة ١١٨٨ م ، ويخص الآلات الطبية والصيدلانية ، الفه من عرف لدى العرب باسم « ابي القاسم » (١٢٥) (يانا مكنة « جدا حش » (١٢٦) رقم ٢١٤٦) وهذا الكتاب من طرار معاير كتب في القرن الثالث عشر ، وتناول شكش موجز وطريقة علمة ، كل طاهرة طعة عرفت في بداية العصور الوسطي . ويدور هذا الكتاب الموسوعي حول علم الكون لكتاب « القزويني » (١٢٠٣ - ١٢٨٣ م) المعروف باسم (عجائب المخلوقات وعرائب الموجودات) الذي تناول الاجرام السماوية ، والملائكة ، والمعادن ، والنباتات ، والحيوان والالسان

وكان من حسن الحظ ان بقيت نسخة مصورة من هذا الكتاب (ميويج - مكنة الدولة ، فصل عرب ، رقم ٤٦٤) وقد سعت النسخة في سنة ١٢٨٠ م ، اي قبل وفاة المؤلف ثلاث سوات ، في مدينة « واسط » وهي التي نولى القزويني القصص فيها واسلوب صورة « الملائكة يسجلون اعمال البشر » في هذه النسخة يختلف عن الاسلوب الذي اسع في « كتاب البطرة » ، وفي كتاب « الاعشاب » لديوسقوريدس ، وسع « مقامات الحريري » المحفوظة في مكتبي « باريس » و « ليدرا » ، وان كانت هذه الكتب داتها قد الفت هي الاخرى في حوي العراق . فضلا من استعمال الالوان المتنوعة العامقة في المخطوطات السابقة ، مجد الالوان التي استعملت في كتاب « القزويني » اكثر تحديدا في عددها . وهي رقيقة باللة للالوان العامقة التي استعملت لثياب صيات الملاص حسب . وهذا من شأنه ان يكون اطعانا اكثر شمولية وشحوبا وبصفي على الرسوم صفة تحيطية بشكل اكر

من كتاب (عجائب المخلوقات) القزويني : ملكش جردش ، واسط (العراق) ١٢٨٠ م (٦٧٨ هـ) القياس
(١٦٥٠-١٦٥١ م) ملكش (عرب) ٤٦٤ ورقلة ٣٦ الصفحة اليسى . مكنة الدولة ، ميويج





من كتاب (مصابح الملوحة) للقرطبي ، اتحاد الرحلة الطالع المصرية ، ولسط (العراق) ١٢٨٠ م (١٢٧٨ هـ)
القبلي (١١٩٠) م (١٢٠٠ هـ) ص ١٦٤ ورق ٦٥ الصفحة اليسرى ، مكتبة الدولة - دمشق

فالتصاوير في هذا المصباح تسع قواعد الفن الجمالي لشرق الأقصى وكما ينير وجه الملاك في الجهة السرى فإن بعض مطهر
اسلالات الشربة ايضا قد رسمت سحنة معولية ومع ذلك فإن الصور يرمتها ما يرال مصورة بالطريقة المبروقة في اشرق الادنى
ومع ان اسلوب هذه المصمة يبدو عليه انه يختلف عن اسلوب مصمة « الفيلين » المعصورة لها تقريبا فان كليهما نغكسان نغهما
متشابهة ذلك لان كل واحد كان يعرض موضوعه على طاق واسع ، ومن ثم نصف الى مظهره السطحي شكر صفة شاملة تص
الحياة فيها . فهذه الطريقة تصفي على هذه الرسوم صفة القوة الدرامية والتوتر

وصورة « الملائكين المدويين » مهمة من وجهة نظر اخرى . ذلك لان صورهما تمثل لاول مرة فكرة دنية من بين جميع
الصور المتناوعة التي سقت الاشارة اليها ، فقد تضمن الكتاب صور الملائكة لانها ، وان كانت مخلوقات علوية ، الا انه يعتقد فيها
بانها حرة من الكون والمصمة التي تربى الجهة السرى من الورقة الخامسة والسن تعكس مل العصر نحو الاشياء الغريبة
والعجبة . فهي تصور قصة ملاح شهير وقعت حوادثها ايضا في الرحلة الثابة للسندباد التي يصورها « قصص ابن ابي القزوينة »

فهي قصة ذلك الرحالة التائه الذي حمله طائر هائل ابيض اللون من جزيرة مقفرة عبر البحر الى اماكن مأهولة وكان تصوير الجبال للمرة الثانية بشكل تحليطي وذلك لم يكن معروفا في المنمنمات العربية السابقة ، ولو ان الاجراء الاخرى من التصوير كالطائر او الرحالة مثلا - لا يوجد فيها ما يشير الى اصل صبي . وكما هو الامر في صورة « الملكين المدويين » استطاع الفنان ان يبرز الصفة التذكارية والدرامية للمطر . وعن طريق الاشكال العربية للجبال اوصى على المطر ايضا بطريقة عربية وكثيرة ناسب الموضوع .

ولقد اصحح كتاب القروي الكوي ملائما بصفة دائمة لاعد العرب حسب واسعا عدد الشعوب الاسلامية التي لا تتكلم العربية ، وان جميع هذه الترجمات كانت مزوقة في الغالب . ولما كان الكتاب يتألف من مجموعة غير دقيقة من المواد فان النص يحتوي الكثير من الحكايات الخرافية عن المخلوقات العربية . وفي الوقت الذي لا تكون فيه لهذه الحكايات اية ظائر علمية فان بعض المنمنمات التي تصاحبها ترودنا على الاقل ، تنعوبض مقول لسحة مروقة عن « رحلات الدمام » . اما قصص « الف ليلة وليلة » التي ابهجت موسنا فلم يعترف بها كقطعة أدبية رفيعة . لكنها كانت بالاحرى تعتبر شكلا مألوفا لوسائل التسلية الشعبية ، ولهذا السبب لم تكن تعتبر ، على اوسع احتمال ، من الموضوعات التي تستحق الاهتمام في طر المصور . ومع ذلك فقد وجدت مؤلفات حظيت بالقول تماما وهي تناول الموضوعات العلمية والادبية التي استعملت ذات الصور الموجودة في قصص « الف ليلة وليلة » . ومواضيع من هذا النوع كانت توضح تصاوير احيانا . ويحتمل ان تحتوي مخطوطة « موبيع » لكتاب « عجائب المخلوقات » اقسم الامثلة لثل هذه الصور التي تماثل صور كتاب قصص « الف ليلة وليلة » .

وبخلاف حالة المنمنمات التي جرى بحثها الان ، فان تأثير الشرق الاقصى لم يمتد ، في معظم الامثلة ، الى التلوين ذلك لان اشكال الالوان السوداء ، والرمادية ، والبهاء ، او حتى الالوان الرقيقة منها في التصوير الصيني ، لم تكن تجتذب احاسيس الاجناس القاطنة في بلدان الشرق الادنى . على ان بعض التفاليد الصينية الاخرى قد استعيرت ، وهي جلبة بشكل طاهر في منمنمة من مخطوطة محزاة في الوقت الحاضر والتي يبدو عليها بانها كانت تصمم ترجمة اخرى ، او ربما تقليدا لكتاب « كيلة ودمنة » . « ليديا » . ففي الصورة التي يظهر فيها « الدب وهو يتحدث الى قردين » والمخطوطة الآن في (متحف فريير للنس ٥٤ - ٢) نجد الحيوانات قد رسمت بدات الطريقة الواقعية التي وجدناها في صورة قطع الجمال في ساحة « باريس » من كتاب « مقامات الحريري » . على ان المطر البري يختلف تمام الاختلاف عن اي مطر آخر في تلك المخطوطة ، او عن المجموعة الاولى في نسخة مكتبة « مورغان » من كتاب « منافع الحيوان » ، او ان البعض من تلك الرسوم توضح بان هذه الحيوانات قد رسمت بذات الصفة الطبيعية التي وجدت في رسوم ماثلة احتوتها صور متحف « فريير » فكل عصر في المطر هو الان مشتق من الشرق الاقصى . فدلنا من خط الارضية العشية ذات العدين المألوفين والتي ما تزال مستعملة في صورة « العليين » ، فان سنطبع ان يرى الان منسقا متراجعا نمو فيه نباتات مختلفة وذلك في شكل مماثل جدا لما هو موجود في صور المناظر البرية الصينية . والمصور ذاته هو المسؤول عن وجود شجرة كبيرة العقد جددعها المائل ، ونباتات صغيرة وكبيرة ، وحجر اوراق اللون وثقوب عديدة مشابة لحجر الحفاف الذي يستعمله الصينيون لاعراض الرخوة . على ان التأثير الصيني في هذه الصورة لا يظهر الا في شكل ثانوي ليس الا فهو مشتق من تناول عاصر من اسلوب الشرق الاقصى في مخطوطات ايرانية تعود في تاريخها الى سنة ١٣٠٠م ذلك ان المنمنمات الموجودة في الاقسام الاخيرة من كتاب « منافع الحيوان » المحفوظ في مكتبة « بيربون مورغان » تصم الكثير



مَعَالِدٌ وَسَأَلَهُ أَنْ يَنْتَحِلَهُ بَابَ الْمَكِيدَةِ فِي الْجَلَّاحِ مِنْ يَدِهِ فَقَالَ

كتاب قصص الحيوان - الطبعة الأولى - مصر على الأكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي مخطوط
الرسم (٩٧×١١٥ ملم) مخطوط قديم، والتقط

من الأمثلة التي يرى فيها مثل هذه الأشجار والسانات والصحور التي رسمت على مسطحة متراحح - و«تقاييس مع الرسوم الأخرى (التي سيتم بحثها هنا) يستطيع المرء أن يعرف تاريخ هذه المعسة إلى الربع الثاني من القرن الرابع عشر، وقد رسمت - على أكثر احتمال - في دولة المماليك وفي «مصر» على الأغلب.

وهناك منمنمة أخرى تعود إلى هذه الطائفة التي يجري بحثها الآن وهي تمثل اثنين من طائر مالك الحزين في مؤلف ثان عوانه «كتاب عن منافع الحيوان» مؤلفه هذه المرة هو «ابن الدريهم الموصل» (١٢٧) الذي حفظه بيده أيضا وهذه المعسة موجودة في مخطوطة فريدة مؤرخة في سنة ١٣٥٤م تم نسخها في دولة المماليك أيضا - وعلى أكثر احتمال - في مصر وهي الآن محفوظة في مكتبة «الاسكوريال» تحت مادة (نون ٨٩٨). ويوع الخط الواضح في رسم السانت بل وحتى أكثر وضوحا في رسم

صورة الطائرين ، يشير الى تأثير الشرق الأقصى . وفي هذه الحالة نستطيع ان نعرف الممنعة الفارسية الحقيقية التي استخدمت نموذجاً لهذا العرص . وهي الآن محفوظة في متحف « فريزر » للفرس تحت رقم (٢٧ - ٥) وقد جاءت من مخطوطة بحراً لكتاب « ابن حنبل » الذي يعود الى اوائل القرن الرابع عشر الميلادي . ولقد اصحت الاشكال تدو وكأنها اكثر تعلاً وجوداً ، ولكن بعض الرسوم الاصلية قد اعيد تأويلها . فالامواج التي تحوم فيها الطيور مثلاً قد تحولت الى اعصاب تشبه الافاعي ولم يرتبط بها سوى اوراق قليلة . وبالإضافة الى ذلك تم رسم المطر الآن على خلفية ذهبية ، وهو طراز خاص لمجموعة من المخطوطات المملوكية . ولكن على الرغم من كل التعيرات فان سنة الشرق الأقصى في المعالجة العامة للموضوع واضحة تماماً

في مخطوطات اخرى تمثل عصر الشرق الأقصى الذي ادخله العرو المملوكي ، في سنة واحدة بل يكون في احيان اخرى حتى في رهرة تألف شكل رداء ، أو تنبت في بعض الوحدات ضمن التصوير . ومع ان هذا المظهر محدود في نطاقه الا انه مستعار شكل شائع وهو موجود بكثرة في العصور اللاحقة . والمثال البارز لذلك ، والذي يعود تاريخه الى سنة ١٣٣٧ م ، يمكن ملاحظته في منظر من « المقامة السابعة والعشرين » من « مقامات الحريري » ، والتي يرى فيها « ابا ريد » وهو يساعد « الخارث » لأول مرة (مكتبة بودليان مجموعة « مارش » ٤٥٨) . هذا من المطر الذي التحيل وفق طريقة الشرق الأدنى بعد مطراً قد تم رسمه حسب طريقة الشرق الأقصى . وتكشف رهرة « اللوس » الكبيرة الملونة في الجهة اليسرى العليا ، عن هذه الاصل بصفة خاصة وحتى المسط غير المتظم والذي يشير الى الوحدات المتداخلة فيما بينها ، فانه مشتق هو الآخر بشكل مطلق من طريقة الشرق الأقصى للعبير عن الفراغ . ولما كانت رسوم الخيمة التي مثلها ارهار اللوس وهي قائمة على سودها قد وجدت ايضاً في مخطوطة « للشاهنامه » (١٢٨) اقدم قليل من تلك . ومصورة حسب الاسلوب الفارسي المملوكي . فان هذا النوع من التأثير الصيني ربما يكون هو الآخر ايضاً قد انتقل بصفة غير مباشرة ليس الا على ان الرسوم الشربة كلها كانت من سطر الشرق الأدنى كما هو واضح من الصورة بمجموعها . مع خلفيتها الذهبية وماضارها الشكلي الذي يتلأم مع دوق دولة المماليك

ينصح مما سلف ان تأثير العرو المملوكي في التصوير العربي كان يختلف تمام الاختلاف عن تأثيره في بلاد فارس . فهناك مظاهر حيوية للتصوير الصيني التي تم ادخالها في الاسلوب الابراشي التركي . وهي عملية استطاعت مع بعض العناصر العربية ان تنتج اسلوباً جديداً ، هو اسلوب رسم المسامات الفارسية الناصح . ولقد اصبح مثل هذا التطور ممكناً في ضوء الحقيقة ان الحكام المملوك في ايران قد اعتنقوا الاسلام بعد سنوات واصبحوا مسلمين حسب المذهب الشيعي . اما الحالة في العالم العربي فكانت معاكسة تماماً . فلقد انحط العراق انحطاطاً كبيراً لانه لم يعد مقراً للحكومة المركزية . وتم تدمير نظام الري فيه حزيناً ، وحدث القائل الدولة بعندي على الاراضي الزراعية . وعلى هذه الشاكلة لم يعد ذلك المركز القديم في وضع يستطيع معه استعادة الحالة الانتاجية المستمرة ولا سيما بعد ان اصبح اعداء ولايه لمملكة فارسية . وليست له اية صلات مباشرة مع بقية العالم العربي ومن ناحية اخرى فان دولة المماليك كانت تعتبر المملوك من الاعداء الرئيسيين لها . ولذلك كان كل شيء يحصر الشرق الأقصى بعد محرماً . وتوضح الحالة التاريخية طبيعة المحاولة التي حاولها المماليك في استخدام مبادئ القيم الجمالية الشائعة في الشرق الأقصى وبصفة عامة فلم يتم نقل سوى مظاهر محدودة قليلة حسب ، وقد عاشت هذه المظاهر كعناصر غريبة ضمن من يحاط بدرجة كبيرة ومحدود بالآخرى . ولقد كان هذا الامر بدوره هو السب الذي جعل عناصر الشرق الأقصى لا تظهر الا في شكل ثانوي وتحليل الاخير هو ان العرو المملوكي كان قوة سلبية عجلت في رواله . كان الى وقت قصير سالف ، فاصدعاً ورفعاً ومردهراً

الشكلية في رسم النُحُمات

عصر المماليك البحريين ١٢٥٠م - ١٣٩٠م

كانت آخر فترة أنتجت أسلوباً محدداً ومقيداً هي فترة السلالة الأولى من الحكام المماليك في مصر وسوريا والدين عرفوا باسم «المماليك البحرية» فالسلالتان المملوكيتان أو الرقيقتان قد حصتا على هذا اللقب لأن رؤوساء هؤلاء المماليك أو اجدادهم قد بدأوا سيرتهم بصفة أرفاء عرباء كان معظمهم من اصل تركي يعمل في قوات الخرس الملكي . وكذلك كان كل الموظفين الكبار او الامراء من هؤلاء المماليك . وقد رفعوا الى مناصبهم تلك على اساس ما يملكونه من قابليات . وكان التنظيم الانضباطي القاسي للدوائر المدنية والعسكرية الذي يتألف من حكومة الاقلية ذات الدرجات والوظائف العديدة التي تتناول شؤون الدولة ، قد برز في « القاهرة » وعلى درجة أقل في « دمشق »

ويتجلى هذا النظام التركيبي في مظهرين من مظاهر الفن في هذه الفترة . فهو الفن المنقش النأيف في العالم الاسلامي ذلك لان الاشكال الهندسية المعقدة لم تكن تعطي حدران المساجد وقبابها حسب وانما كانت تعطي المار ، والابواب ، ودهات انشايين وكثيراً من المصوغات المعدنية ، واعلمة الكتب ونزريات القرآن والحجاء ايضاً . وكانت النقطة المهمة الثانية هي ظهور شكل واحد من الاشكال الرئيسة للحرقة بل انه الشكل الوحيد احياناً ، ذلك هو الكتانة الخفية لاسم السلطان أو الامير مكل بعونه الدقيقة واوسمته . بهذا الاهتمام بالتنظيم الدقيق وبالشكلية الحامدة ، يوضح الس الذي جعل الرسام الرسمي في عهد المماليك غير قادر على انتاج من واقعي يمثل الحياة اليومية تمثيلاً صادقاً بمصائبها العسابة ، ويتجلى عن من الحرية الاجتماعية في الفن القائم على عرار ما حوته مخطوطات « مقامات الحريري » الموحدة في مكنتي ليعزاد وباريس

وتقدر ما يتعلق الامر بالموضوع فان مخطوطات عصر المماليك قد تمسكت تقريباً وبمادة بالتقليد التي نشأت عن طريق من الكتاب الذي ظهر في القسمين الاعلى والادنى من العراق وسوريا . فيها بواحه للمرة الثانية كتبا علمية مصورة ومؤلفات ادبية كذلك وجد هالك اهتمام كبير بالكتب العسكرية كما يشاهد ذلك من وجود عدد من الكتب التي تتناول شؤون التدريب العسكري ، وصنع الآلات الحربية ، وكيفية استعمالها والتي وصلنا مخطوطات منها . ومعظم هذه المؤلفات يعود تاريخها الى نهاية القرن الرابع عشر والى القرن الخامس عشر . ولست لها سوى اهمية فنية ضئيلة . على ان اقدم مثال للاسلوب المملوكي تمثلي في مخطوطة مملوكية قديمة مؤرخة سنة ١٢٧٣م هي كتاب « دعوة الاطباء » ، وهذا عبارة عن كتاب حور . مع حة صدر المشعورين بالطلب اليه في القرن الحادي عشر الميلادي « اس بطلان » الطب والحقبة الميجي المعروف في بعدا ١١٣٩ . مكة ملاك (١٢٥٠) واهم ما في صورته لاهدى عشر ، صورة تمثل طيما ما استيقظ من بومه وراح يعرب عن دمه عند راي خادمه وتلميذه وبديمه وهم يرددون طعامه وشرايه . ويمكن مشاهدته حملة من المظاهر المميزة للاسلوب الجديد وهي ان تصويره لها اطار تحيطيبي ذو اقواس تشير الى داخل الساء وهي تسعى وراء . وصوح منظور لصوريين متطاعتين طلا وتؤلف موارنة شبه متناطرة عن طريق استخدام طقنين متناظرين وقوسيين متماثلين في كل من الحاشيين ، وتنظيم التركيب حول محور رئيس يتألف من صورة بارزة لعبد رجي بضع على رأسه قبة حمراء . وهذا التركيب المظم للتصويرة لم يحل دون وجود حيوة فيه تم التعبير عنها بمثل هذه التفاصيل ، من امثال الائمة الحية للرجل المس في الناحية السرى ، وطرقة التعجب اللادبة على الخادم الذي ادار

رأسه سعة ، ومن نظرة التلميذ المتلحي في الناحية اليمنى والذي كان يصغي بشيء من الدهشة الى كلام الرجل المريض . والحقيقة ان الحيوية الواقعية للمنظر مع الطرات والتليحات الدقيقة الواضحة التي استعملت لرفع جرثي الصورة معا ، تدكرنا بواحد من المناظر المماثلة في « المقامات » . وبدوا ان اللغة التصويرية الشاملة قد تطورت بحيث اصبح من المستطاع استخدامها في مواضيع كثيرة . ومع ذلك فان روح « المقامات » استطاعت ان تبقى خلال العقود الاولى من العصر المملوكي ، وذلك مظهر أكثر أهمية للصورة . وهناك مظهر مهم آخر لهذه التصويرة هو استخدام الطيات في نوعين مميزين من الملابس التي يرتديها كل الاشخاص ، وهي تتألف من اشكال يضيوية وكبيرة ذات طلال أكثر عتمة بامتداد الحواشي السفلى على غرار تجمع الديسان . ويفترض في هذه ماها تمثل نوعين من الطيات ، وفي الرسوم الاولى التي تعود الى ذلك القرن مثلاً في ملابس الخادمتين في مطر « ولادة الطفل » والموجود في نسخة « باريس » من المقامات نجد هذه الانواع مرسومة بطريقة اقرب الى الطبيعة غير انه بالية الى وفرة الطيات في النوع الثاني الذي نجده على كعبي رجل مسن مضطجع على سرير ، يرى هذه الطيات قد فقدت مظهرها الطبيعي واصبحت ذات اشكال محورة . ففي خلال عهد المماليك غالباً ما كان هذان الشكلان من الطيات المحورة موجودين سوياً في رسم

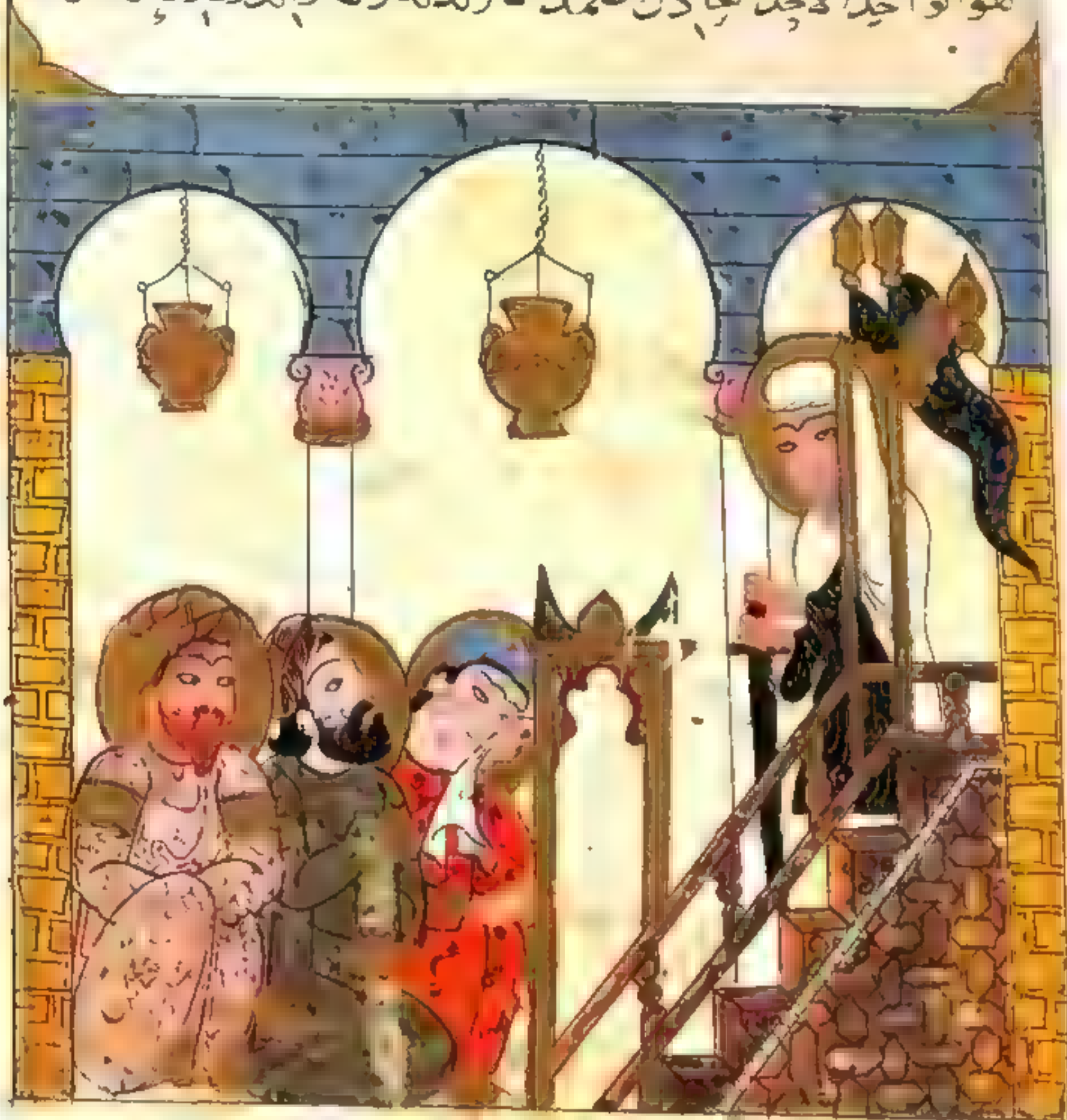
(رسالة دعوة الاخاء) تأليف الخطيرين الحسن بن جلال: طبيب ينقظ من النوم ليهدي وليلة خداه في دفره
موريات على الاكثر ١٣٧٣ م (٦٧٧ هـ) القلبيس (١١٦٦/١١٦٣ م) نسخة (أ) ١٢٥ ورقية ٢٥ الصفحة اليسرى
مكتبة ليدورسالا في ميلانو



أحد الأردية ، لكن الطراز الذي كان ينطوي على وحدات كبيرة كل ستعمل لوحده أيضاً . ذلك لأن أشكال تجمع الديدان كانت سمة من سمات التصوير المملوكي ، بل إنها كانت - كما سنرى ذلك جيداً - تستعمل لتشير إلى الرخارف الموجودة في المسوجات لا إلى الطيات . فالصواب - كما هو الأمر بالنسبة للعصر المتقدم - كانوا يجمعون بين ملابس لها مثل هذا الطراز من الطيات وملابس أخرى مزرقة أما برسوم هندسية أو بقوش عربية النسيق ولكن من دون أية إشارة إلى الطيات . وكما أوضح « كورت هولتر » في دراسته الأساسية لهذه المدرسة ، فإن الطريقة الخاصة تمثيل طيات الملابس قد وجدت أول الأمر في رسوم « مدرسة الموصل » ، وصيغة خاصة في (كتاب التزيين) المحفوظ في « فيا » . ولو أن هذه الطريقة سبق أن ظهر عليها في كتب « المواعظ السريانية » المؤرخ سنة ١٢٢٠م والمحفوظ في مكتبة الغابيك . فهذا المظهر لا يمثل العلاقة الوحيدة التي تربط مخطوطة « ميلان » بمدرسة شمالي العراق حسب . لا بل تجد ذات القوس نصف الدائري وقد ركب بشكل منحرف في صورة العرة في مخطوطة « فيا » من كتاب « التزيين » والتي يصم في الوقت ذاته تركيباً مماثلاً لطق « طائف » . وحكما يعرف من التواقيع على الأواني البربرية المكعبة فإن عوائل من صانع التحف المديسية في منطقة « الموصل » كانت من أوائل العائلات التي هربت في منتصف ذلك القرن إلى « دمشق » وقد انتقل العصر منها فيما بعد إلى « القاهرة » . فهناك عدد محدود من الرسامين الذين هربوا من جحافل المغول العارية لاند وانهم قد سلكوا ذات الطريق ، وانهم هم الذين حلوا معهم تلك الأشكال ، والطرق إلى دولة المماليك وثمة مظهر آخر للتصوير المملوكي يبدو حلياً في سمة تصور « المقامة الثانية والعشرين » في مخطوطة غير مؤرخة من مقامات « الحريري » بمخطوطة في المتحف البريطاني تحت رقم (٢٢ ، ١١٤) وهذه السمة تظهر « الحارث » وهو يصمي مسجوراً إلى حطة يلقبها « أنوريد » في جامع « سمرقند » . وكان (هوغو بختال) أول من اكتشف بأن هذه السمة تقوم على نص المعالجة للمطر المائل الذي تناولته مخطوطة « المقامات » المؤرخة في سنة ١٢٣٧م والمخطوطة في « باريس » . ولغرض الوحيد المهم بين التصويرين هو أن الماطر الأساسية في الصورة الأخيرة قد قلصت بحيث لم يبق سوى ثلاثة أشخاص من جماعة المصلين ، كما حذف المحراب وشرفات السقف المتفة الصنع أيضاً . ومثل هذا التركيز على أشخاص ثلاثين مرسومين حجم أكبر والاختصار على تفصيلات قليلة من البيئة . بعد من المظاهر الأخرى المميزة للأسلوب المملوكي . وكذلك في « بختال » أن ثمة تأثير آخر في الصورة الرابعة والثمانين من هذه المخطوطة العينية بالصورة . يمكن رده إلى الأسلوب السوري في التصوير الطاهر في مخطوطة المقامات المؤرخة في سنة ١٢٢٢م والمخطوطة في المكتبة الوطنية بباريس . وهكذا تظهر هذه المخطوطة بالأحرى وكأنها متفقا . ونلنظر إلى حقيقة أرائها أشكال تجمع الديدان لطيات الملابس يمكن القول عنها « هي تصم عناصر من كل المدارس العربية التي ظهرت في بغداد والموصل وسوريا قبل الغزو المغولي »

غير أن هناك جزءاً ذا أهمية تاريخية في هذه الصورة . فاللون الأسود كان اللون المفضل للعقلاء العباسيين ، وحين تم القضاء على الحكام الفاطميين الخارجين على الخلافة في مصر ، فإن حضارة خلفائهم التي أريدوا اللبس الأسود عند أداء صلاة يوم الجمعة ، كما استعملوا الزينات السود والسيوف السوداء . كدلائل على إخلاصهم للحلقة العباسية القائمة . وبأصبح هذا الرئيس الآن لا يتمتع إلا سلطة سياسية ضئيلة . وحتى بعد أن زالت الخلافة العباسية في بغداد على أيدي المغول استمرت هذه العادة . كما يشاهد ذلك هنا . لأن السلطان « بيبرس » (١٢٠٠) أقام في سنة ١٢٦١م أحد أفراد العائلة عباسية خليفة في مصر (١٢٦١) حيث استمر هذا « العباسي » وحلفاؤه . وكلهم صائغ في أيدي الحكام المماليك . مقيمين هناك حتى نهاية السلالة الثانية

هُوَ الْوَاحِدُ الْأَحَدُ الْعَزِيدُ لَا وَلَدَ لَهُ وَلَا وَالِدٌ لَهُ وَلَا يَكْبِتُ لَهُ سُلْطَانٌ



(مخطوطات كبريتي) إيرويه خط في مسجد سمرقند (المخطوطات الثامنة والعشرون). سوريا قبل الأكر سنة ١٣٠٠م
لنقاس (١٥٩x١٧٤ ملم) نسخة احتياطية ١١٤.٣٢ ورقة ٩٤ الصفحة البنية القصب البرتغالي : لندن

ولما كانت معالجة طيات الرداء الذي يرتديه الرجل الصاعى في الجهة اليسرى ، تشبه الطيات التي وجدت في ملابس الشخصين الموجودين في الجهة اليمنى في ممسة مخطوطة « ملان » المؤرخة سنة ١٢٧٣م فإننا نستطيع ان نفترض بان نسخة « المقامات » الموجودة في « لندن » ليست متأخرة كثيرا عن مخطوطة « ملان » وانها يمكن ان تؤرخ بحدود سنة ١٣٠٠م . ويعزو « محتال » مخطوطة « المقامات » في لندن الى اصل سوري ، ومثل هذا قد ينطبق ، بطريقة الشاه على مخطوطة « ملان » ايضا وسننتها الى سوريا بعرضها الشاه من ناحية الاسلوب مع مخطوطة من المقامات المخطوطة في المتحف البريطاني والمؤرخة في هذه الفترة تقريبا . وهي - لسوء الحظ - في حالة مشوهة وقد اعيد تصليحها (المتحف البريطاني شرقيات ٩٧١٨) . ولقد رسم مسمات هذه المخطوطة « عاري بن عبد الرحمن الدمشقي » اي من قبل فار كان معه من اساء (دمشق) ، او ان عائلته قد جاءت من هناك . وعلى هذا يمكن الافتراض بان اسلوب هذا الفنان يمثل الاسلوب الدمشقي ولو انه من المتوقع ظهور تأثير « موصي » فيه ايضا .

على ان ما يمكن اعتبارها ابرز مخطوطة للمدرسة المملوكية اما تتمثل في مخطوطة لمقامات الحريري التي سجت سنة ١٣٣٤م والموجودة الان في المكتبة الوطنية بفيينا (أ . ف . ٩) . وتفتح هذه المخطوطة مثال رسمي لمنمنة غرفة فنيي احد الحكام ويده كاسه وقد احاط به سدنة . وهذه الصورة مؤطرة كلها باطار مشغول برسوم القوش العربية المنقطة الراحية . وكذا ذكر قلاقل هذا الطراز من التصوير يعتمد صفة مطبوعة على اصول فارسية تعود الى العهد الساساني . اما اصوله المباشرة فتتمثل في صور العرر لمدرسة « الموصل » ، حيث توجد واحدة من هذه الصور في (كتاب الاعالي) المؤرخ سنة ١٢١٥ - ١٢١٩م والموجود في اسطنبول والتي يحيط بها اطار مزين برسوم القوش العربية المنقطة ، في حين توجد الصورة الثانية في كتاب « التزيين » المحفوظ في فيينا اما مثال القرن الرابع عشر فانه اكثر جمودا من الصور الشكلية الموجودة في سحتين سابقتين لهذا الكتب ، حيث نجد الحكيم يمسك بقوس وشاب في تصرف يبدو مقيدا من الناحية الذهبية . والواقع ان اشخاص صورة العرة مقامات الحريري يبدو عليها كأنها مجردة من اية روح حيوية ، ومن الحركة او الاعمال ، وانها قد اصحت منحجرة . وحتى الهولاء امام العرش والذي لوى جسمه في وضع مفقد ، تنقصه هو الاحر كل معاني الحركة او حتى التوتر الداخلي الذي يشير الى ان مظهره لم يكن سوى التواء مؤقت . وتنطبق ذات الملاحظة على الموسيقى الموجودين على الجاسين ، وعلى الملائكة الذين كانوا يمكن ان يكونوا مأكلين فوق رأس الحاكم . بل ان مثل هذه التفاصيل من امثال تناول طيات الملابس التي تظهر وكأنها بعيدة عن كونها قماشاً . شكل غير متقن والذي يبالغ به مرة اخرى في الاسلوب المملوكي الحسن الصنع ، وكذلك الحواشي الذهبية للملابس والمخططة بشكر دقيق وكأنها رسمت بقياس ، كل هذه الاشياء تساهم في تكوين الانطباع عن جمودها المفرط .

وهناك مظهر مملوكي آخر يبرز ما لا اول مرة ، هو الخلعة الذهبية للصورة التي يصفي مظهر اعيان لهذه المنمنة والمسمات الاخرى في المخطوطة ، وترتبط بين الالوان التي اصبحت في شكل دفع سوية وصفة اصل مما يصمم ارضية الورق ذاتها ويختلف الاشخاص في المخطوطات التي سبق بحثها ، فان الحاكم وافراد حاشته قد صوروا في صفه سلافة عبر عربية ذلك لان معظم الحكام والامراء المماليك كانوا من اصل تركي او مغولي عرسا . والواقع ان الطراز التركي او المغولي من اسبب الوسطى هو الطراز المصور هنا . فالإضافة الى الوجه المدور المثمر والعينين المعرقتين ، ترى عيصات الشعر الخاسه ونقطة الخدين وكلها من المظاهر ذات الجاذبية الخاصة التي تعنى بها الشاعر الفارسي « حافظ » (١٣٢) في قصائده العربية الشهيرة . وقد كشفت



(مخطوطات الحرم في خانة الكعبة وفيها رسم خروج عمر بن الخطاب ١٣٢٤ م (٧٣٤ هـ) من مكة للصوم
٧٥٨ ٩٢ من مخطوطات ١ ورقة (١) الصفحة التي في مكة المطبوعة في مكة

الملاص المرتداة عن المظاهر الاجية لهذا اللات ايضا وشكل واضح . فالموسيقيان في الجهة اليسى يرتديان قبة مريشة وهي غطاء رأس مقول . اما الحاكم وكذلك الشخص الثاني وهو الاكبر والذي يعترض فيه انه ابن الحاكم أو (سبه) والعارف على الذي في الجهة اليسرى ، فكل هؤلاء كانوا يرتدون الصداريات التركية التي تفعل من اليمن الى اليسار . والصدارة التي يرتديها الابن ذات ارداء طويلة جدا وصيقة بالشكل المألوف في ايران ايام الحكم المولي . والابن والحاكم كلاهما يتمطقان باحرمة ذهبية تعود الى شعارات الطقة التركية العسكرية الارستقراطية ، والحرام الذي يتمطق به الامير اعلى الاثنين وقد صنع من سلسلة من الاقراص . ويرتدي الامير عطاء رأس عربي هو عبارة عن عمامة كبيرة ذات « قرون » من النوع الموجود في منمنمات هذه المخطوطة والذي لا ترتديه سوى شخصية بارزة ، وهو الحاكم . وشكل هذه العمامة الخاصة بعد من المظاهر المميزة للحكم « مصر » مثلما كان التاج من المظاهر المميزة لحكم ايران . وعلى هذا يتكشف لنا ان الملاكين المتوجين هما آخر اشارة الى الاصل الفارسي لهذا المظهر التصويري وللتكوين كله .

تمثل « التسع والسون » تصويرا في هذه المخطوطة التصوير المملوكي ورسمنا اعلى الصفات المميزة له . هي الصورة التي توضح « المقامة الثامنة » التي جدد فيها « ابا ريد » بمرص قصبة امام قاص . يرسم المروق مطرا داخل بناء واحد جدا في ذلك حذو الطريقة البريطانية . فقد اشير الى هذا المحيط بالستارة المثلثة التي تملأ سهارة الفراغ الموجود بين رأسي الشخصين الرئيسيين وتهيمن على الصورة شخصية المستطع المطبق بخلاف الاشخاص الآخرين الذين يبدو عليهم الجمود اذ كانوا يتطلعون بصفة سلبية ، وان كانت ايديهم ترتفع بالاشارات . والحقيقة ان كل الاشارات وحتى الحركة المبالغ فيها لجسم « ابي ريد » عدت مقولة وهي تظهر مرات عديدة في المخطوطة وبمس الصبة كذلك تم التأكيد على الخطاب الذي يعتبر المظهر الرئيس للتصوير في المسمة التي تصور « المقامة السادسة والعشرين » والتي تظهر « الحارث » المعور وهو يتحدث الى « ابي ريد » الذي كان موسرا ذات مرة . والمشهد الحادث في الليل يقع في الخارج ويشار الى ذلك عن طريق تلك القطعة الزمرية للسماء ذات هلال ومجوم وهذا مظهر آخر مستعار من مدرسة « الموصل » ايضا . ومن دون تحقيق صفة التمثيل الواقعي للحياة في منمنمات « بغداد » نجد الفنان هنا قد ركز اهتمامه على المحيط باظهار « ابي ريد » وهو في حبيته مع خادمين قريبين منه ، وحيوانين طاهرين في المؤخرة . وليس هالك اهتمام برسم المطر الذي لدائه والذي اذا ما مثل في المنمنمات الاخرى . على يتضمن سوى دهور بدائية للنبات وللبال وللماء .

في هاتين المنمنمات اللتين شربتاها اصح كل الاشخاص معادج قياسية سواء في ذلك « العاصي » بالطرحة التي تعطي عمامته ، و « ابي ريد » و « الحارث » والثاب ، والعد والمتخرجون وجميع هؤلاء قد صوروا باجسام قصيرة ورؤوس كبيرة بصفة خاصة ، وبعبارة اخرى ان الاشكال الشرية كانت تناجا لذات الاحساس المرقي والذي كان هو الس في صنع المنمنمات في شكل مربع تقريبا واكثر التحاما . ومع ان هؤلاء الاشخاص الذين يجلسون القرفصاء مثيرين بشكل خاص في هذه المخطوطة ، الا انهم لا يمثلون مطهرا حديدا بل وجدوا في مخطوطات سابقة ، مثلا في احدى مخطوطات « المقامات » المخطوطة في المتحف البريطاني (اضافة ٢٢ - ١١٤)

وهناك طرق اخرى محدودة تتميز بها هذه المخطوطة يمكن ملاحظتها في رسم الوجوه . مثلا نجد الاثوف المدسه الحده والقصيرة المعرطحة ، والقع الحمراء الكبيرة في الوحات ، وهذا الاخير مظهر آخر لم يتم حصه وهو مقول عن مدرسة



(خلعت المروي) اوردت بتصرع الم قاضي المرأة (القلعة الثامنة) صر على الاكثر ١٣٣٤ م (٨٧٢٤) الفيلس (١١٧٧/١١٧٢ طم) مصورة ٩ ورقة ٣٠ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية في قبا

« الموصل » . وتظهر الملاس في طرازين محيين للطيات التي لم تعد الان تختص بالمسوحات الباعمة بل الاخرى انها تعود الى شيء معدي واللغة الوحيدة شه الواقعة في هاتين الصورتين تتمثل في العير والحواد سمحلاته وقد طهرا وراء الخيمة ، ولكن هذا العصر طوره رسامو المقامات في القرن الثالث عشر ، ذلك لان الابل والخيل هي ايضا الاحراء الوحيدة حب من التصوير التي سمح بآرارها الى درجة اوسع من الاطار المحيط بها ، فكان اولئك الرسامين غير فادرين على ادراك معنى القوايين المقيدة . على ان هذا ايضا بدوره يعد مطهرا من مظاهر الصور الايراني المعاصر ، حيث يشير هذا الخروج الى حركة الحيوانات ومع ذلك وبعد سرد كل هذه الانجاهات نحو الشكلية والانتعاد عن الانتقال الموجود في الاساليب السابقة . فان في مستطاع المرء ان يؤكد ايضا بان هذه الرسوم - نظرا للتحوير الاقصى وتعدد طرائفها - لها طرارها المعير بل والمؤثر ايضا ، والذي يعبر عن الالهة والمعجانه . ولما كان كل مطهر قد قلص الى الحد الادنى من جوهره وبمعير عاصره فان التأثير العام الذي تركه هذه الماظر الملونة

البراقة الموضوعة على ارضية ذهبية ، مشرقة ، لا يماثل التأثير الذي تحدثه العيفاء .

ولقد سبق لنا ان اشرنا الى آخر مخطوطة للمقامات مؤرخة في سنة ١٣٢٧ م ، في علاقتها مع رحرقة الخفية السابعة ذات الاصل الصبي في المسنة التي توصح « المقامة السابعة والعشرين » (مكتبة بودليان بمجموعة مارش ٤٥٨) . فمع ان هذا الشكل الساتى مرسوم بطريقة اكثر روحية وبهاء من الساتات غير المهمة المثقلة بالاوراق المرسومة في مخطوطة « المقامات » المخطوطة في « فيينا » ، وان الرسوم الادمية لا شكل لها ، واكل في جلستها القرصانية ، مع ذلك فان المخطوطة تمثل في مجالات اخرى خطوة ثابة في التحوير الذي اصاب هذا الاسلوب . ذلك لان الوجوه ما تزال ذات سط واحد ، وهي في الواقع لا تظهر سوى نوع واحد من الملامح ، وان الفارق الرئيس يتمثل في لون الشعر ليس الا . وكذلك تقدم في رسم الملابس هو الاحمر ولهذا لم تكن

(مخطوطات المرقري) المارث يتحدث الى اي ديد في خيته (القلعة السابعة والعشرون) مصر على الاكثر ١٣٣١ م
(٧٣١ م) القياس (١٥٨٨ : ١٣٧ م) مخطوط ٩ الورقة ٨٧ الصفحة اليسرى . المكتبة الوطنية في لينا



A vibrant, stylized illustration depicting three figures in a garden setting. The central figure, a man with a beard and white hair, stands wearing a red robe with a floral pattern and yellow leggings. He is flanked by two seated figures. The figure on the left is seated, wearing a yellow robe and a white turban, looking towards the central figure. The figure on the right is seated, wearing a blue and white patterned robe and a white turban, looking towards the central figure. The background is filled with stylized flowers and foliage, including large blue and yellow flowers, pink blossoms, and green leaves. The entire scene is enclosed within a decorative border.

105

تصويره الاشخاص الثلاثة الرئيسين : « الحارث » راجلا ، والنص على ظهر الحبر ، و « ابو زيد » على صهوة جواد . ففي الرسم الشكلي العام الذي يتم غالباً باستعمال الوحدات المربعة والخلفية الذهبية ، وحطوط الاطارات المرسومة بانقان ، ورخارف الروايا الخاصة ، يرى ان مخطوطة « المقامات » المحفوظة في « اكسفورد » تنتمي الى ذات الطبقة التي تنتمي اليها مخطوطة « فيينا » وان لم تكن تعود الى ذات الرسم أو ذات المدرسة . ولما كانت الصيغة التصويرية للمخطوطتين واسلوبهما يختلفان عن الصور والاساليب في المخطوطة التي تعزى الى سوريا ، فان من الصواب ان نقول بان هذه المخطوطات الكثيرة المشاهد والتمية ، تمثل من « القاهرة » عاصمة السلطة . ومخطوطة « اكسفورد » هي المخطوطة الوحيدة التي لها علاقة مباشرة بالنص الملوكي الرسمي اللاطي ، فقد ورد فيها انها كانت من ضمن المخطوطات في مكتبة احد الامراء . وعلى هذه الشاكلة فانها تضم صورة عزة ذات طابع رسمي من الطراز الذي قلده مخطوطات اخرى ليست لها اية علاقة ارستقراطية محددة . والقسم الايسر منها والذي يحوي في الاصل صورة الامير المنوح ، معقود الان في حين يبين القسم الايسر بان المطر لابد وان كان صحفا جدا ان هو يمثل رب البت ولديه عدد من الموظفين يهيم سائس مع جواد يحمل هودجا رمريا . وحارس العهد الهندي الذي كان يعني به . وفقد ما كان التصوير الملوكي يظهر من رسوم بشرية وحيوانية فان من الصواب ان نمود هنا ولو قليلا الى صورة « ساعة العيل » المخطوطة في (متحف متروبوليتان للفن) والتي تحدثنا عنها في صفحة سابقة . وكما اتضح احيرا فان هذه الصورة بُرعت من مخطوطة مؤرخة في سنة ١٣١٥م لـ (كتاب معرفة الحبل الميكانيكة) الذي وضعه « الحرري » . ولذلك يجب ان يعتبر هذا الكتاب من القول المحافظة جدا ليس . اولهما لانه يضم رسما علميا ، وثانيهما لانه تاح مدرسة قديمة . والواقع انه لا يوجد هالك شيء ما في معالجة الطيات (وان كانت بصفة اعتيادية دليلا حسا لتحديد تاريخ الرسم) ما يمكن به الكشف عن تاريخ يعود الى اوائل القرن الرابع عشر . ذلك لان الاشكال الحرة الاخرى غير المتقة ، وبمصيل بعض النماذج وكذلك طريقة تمثيل الاشخاص ، هي وحدها التي تشير الى ان هذه الصفحة تعود الى تاريخ متأخر . وكل سمات هذه المجموعة لها اسلوبها الخاص الذي يعبرها بانوحه والابدان والملابس التي تكشف عن احساس الفنان القوي بالتشكيلية بصفة غير اعتيادية . وليست هالك مخطوطة غير عديمة اخرى وصلت اليها قد استعملت فيها من هذه المظاهر الاسلوبية . وبالطرق الى طبيعتها الفريدة فان من الصعب تحديد مكان هذه المخطوطة . وان لم نهم اي برهان قاطع يشكك في نسبتها الى سوريا ، وربما الى « دمشق »

ويما يصفي التحوير الذي اصاب رسوم البشر في السمات الملوكية خلال القرن الرابع عشر طابعاً مختلف تماما عن ذلك التي تعود الى القرن الثالث عشر . فانه لا يمكن اطلاق نفس القول على رسوم الحيوانات في مخطوطات « كبله ودمه » ذلك لان صور الحيوانات التي اعتمدت بشكل واضح على اشكال الصبح التصويرية الفارسية القديمة ذات الطبيعة التشكيلية ، قد سبق لها ان بلغت درجة عالية من التحوير حين سجدت للمرة الاولى في المخطوطات النافية من اوائل القرن الثالث عشر . وبالعودة مع ذلك ، فان صور المخطوطات التي تعود الى القرن الرابع عشر تبدو وكأنها قد تغيرت قليلا من ناحية الاسلوب . وانها بالصفة مع ماطر صور الاشخاص لا تُرى شيئا مما يمكن تسميته بالكأنه . وفي بعض الاحيان تكون نصوص بعض الحيوانات قد رسمت بصورة معبرة جدا وتم تأليف الماطر بشكل واضح وذلك مما ادي الى انتاج صور بديكاره حقا . وهكذا نجد ان المطر المعاد تشكيله الذي يظهر فيه العربان يحرقون اعداءهم . اليوم ، المتجمعين في كهفهم الصحري . مطر مؤثر في حين سجدت مظاهر ثبات تجعله يبدو اكثر من مجرد صورة للحظة اهرام (دار الك الوطنية - مارس مادة عرب ٣٤٦٧) ويحدد مظهر النحر

في رسوم الأشخاص لهذا العصر حسب عدما تتضمن الحيوانات الصفة الاسابية كما هو الحال في صورة الاربع التي توضح المر
(مكة بودليان ، يوكوك ٤٠) وصفة عامة فان المصممة ما يزال ذات طابع مصحك وبالأضافة الى ذلك هناك بعض العناصر
الثابته التي تكشف عن تاريخ متأخر لهذه المصمات . وهكذا فان الزمر الى الماء الذي فقد كل اساه الطبيعي وتحول كلها الى
شكل جامد ، يذكر ما تصاميم من الماشية بالخلايا . وما يرى ان رسم الطيات المعبر عنها بشكل بجمع دسان قد طق ايضا في
رسم جدوع الاشجار ليشير الى اشكالها . هي مخطوطة (الاسكوريال) من « كتاب صانع الخوض » بعد ان هذه انظر فقه قد
امتدت حتى الى اجسام بعض الحيوانات فظهرت مثلا على ظهور السراطين ، وعلى قرون وحيد القرن

(كلية دمشق) تأليف يدا الاربع وبك القبة في بر القبر - سوريا على الاكثر ، ١٢٥١ م (١٧٥٥)
القيس (٢٤٤X١٧٢ ملم) نسخة يوكوك ٤٠٠ ورقة ٩٩ الصفحة البي مكة بودليان الكور



كان التاريخ التقريبي ومشتقاً منحتي باريس واكسفورد المتشابهين من جهة الصيغ التصويرية من كتاب « يديا » (وكذلك السحرة ذات العلاقة بهما والمحفوظة في (مكتبة الدولة بميونيخ ، فصل عرب ٦١٦) من الموضوعات التي كثر الحديث عنها ويبدو من ركنها وعدم المحافظة عليها بصورة جيدة . أن نسخة « ميونخ » هي أهم السحرة الثلاث ، ونسبها في ذلك السحرة المحفوظة الآن في باريس في حين لا توجد أية مشكلة بالنسبة إلى نسخة « أكسفورد » لأنها مؤرخة بالسنة ١٣٥٤ م . وهذا يعود المرء إلى افتراض تاريخ يقع في الربع الثاني من القرن الرابع عشر بالنسبة إلى مخطوطة باريس . ولما كانت هذه السحرة في بعض الحالات قريبة من ناحية الصيغ التصويرية من نسخة القرن الثالث عشر التي تعزى إلى سوريا (المكتبة الوطنية مادة عرب ٢٤٦٥) ، صعدت يظهر من ذلك أن هذا القطر نفسه يمكن أن يعتبر المصدر الملائم تماماً للنسخة التي كتبت في القرن الرابع عشر .

وفي الوقت الذي كان فيه على مصوري حكايات كليلة ودمنة أن يواجهوا مهمة تصوير المناظر الدرامية من أساطير محبقة ، فإن الرسم الذي صور الكتب الحيوانية لم يواجه سوى مهمة أسهل . ذلك لأنه لم يركز اهتمامه بصفة اعتيادية إلا على حيوان واحد أو حيوانين ، وقد نجح ، أثناء رسمهما ، في المرح بين ثلاثة اتجاهات فنية هي : قدرته الصعبة على انتقاء المظاهر الحيوية للحيوان وإعادة إنتاجها ، ومهارته الزخرفية وأحاسيسه المعقدة وعظمة ذلك . وأحسن ما يمثل ذلك صورة حلالة نعامة تختصيص يصفا من مخطوطة فريدة من (كتاب الحيوان) للحاج أحمد (١٣٣٣) تعود تاريخها إلى أواسط القرن الرابع عشر محفوظة في (مكتبة أمروزيانا في ميلان تحت رقم ١٤٠)

والتعديق الفاسي الذي أدلى به المؤلف والقاتل أن من المحتمل أن لا يكون ذلك البصر هو نفس النعام لاها خصائصها ناعلة إلى أن تقع على بؤس آخرى قد نعتز عليها أثناء طلبها الكلال . هذا التعقيب استطاع المصور أن يتخطى عليه حين أدرج أوضاع الهائل في صفاء بارز ، ودفعه صدى منظر بري محوّر يؤلف العناصر الخاصة به إطاراً نموذجياً متميز الصيغ تتعمق بركة بحططات جسم الطائر ومع أن الأصل المملوكي لهذه المخطوطة أمر مؤكد فإن من العسير أن نعرف رسومها أن بلد ما أو مدرسة معينة ، ذلك لأن هذه الرسوم لا تتبع الصيغ التصويرية المعتمدة بل صنعت بشكل صريح بعبارة صور لهذا الكتاب الخاص . وهي ثلاثة ملامحة تامة على الرغم من يد الرسام المملوكي الثقبلة

وفي ضوء التشابه العامة في الأسلوب مع مخطوطات كتاب « يديا » الموجود في باريس واكسفورد والتشابه شبه الكامل في أشكال معينة كذلك التي استعملت لوصف الماء والنبات والعمارة ، فاستطاع أن يثبت مخطوطة (ميلان) إلى سوريا بكل تأكيد أيضاً . ولما كانت هذه المخطوطة أكثر تقدماً من ناحية الأسلوب ، من مخطوطة « مقامات الحريري » المحفوظة في « لندن » (٢٢٠ - ١١٤) ، وأقل تقدماً على وجه التأكيد من مخطوطة كتاب « يديا » المؤرخة سنة ١٣٥٤ م والمخطوطة في « أكسفورد » ، فإن في مقدورنا أن نسب مخطوطة « كتاب الحيوان » إلى الربع الثاني من القرن الرابع عشر .

وهناك مرحلة أبعد في تطور التصوير المملوكي تم التوصل إليها في مخطوطة فريدة أجرت على أكثر احتمال ، بعد منتصف القرن الرابع عشر . هذه المخطوطة هي كتاب « كشف الأسرار » لمؤلفه (ابن عامر المقدسي) (١٣٤٤) والذي يتناول العرض الوحدوي للآلهة والطيور والحيوانات الأخرى (اسطولوجيا ، السليمانية ، قلعة اسماعيل ٥٦٥) . وصور هذا الكتاب تمزج بين العرض الشكلي المعتاد في التصوير المملوكي ورنيت زخرفي ورشاقة جديدة أيضاً ، يمكن مطابقتها مع حجوماتها الصغيرة سيا .

صورة « العلة » مثلاً تمثل موضوعها الرئيس أشبه بقطعة معدنية مصورة وقد رسمت بذات الطريقة الفخمة التي استعملت

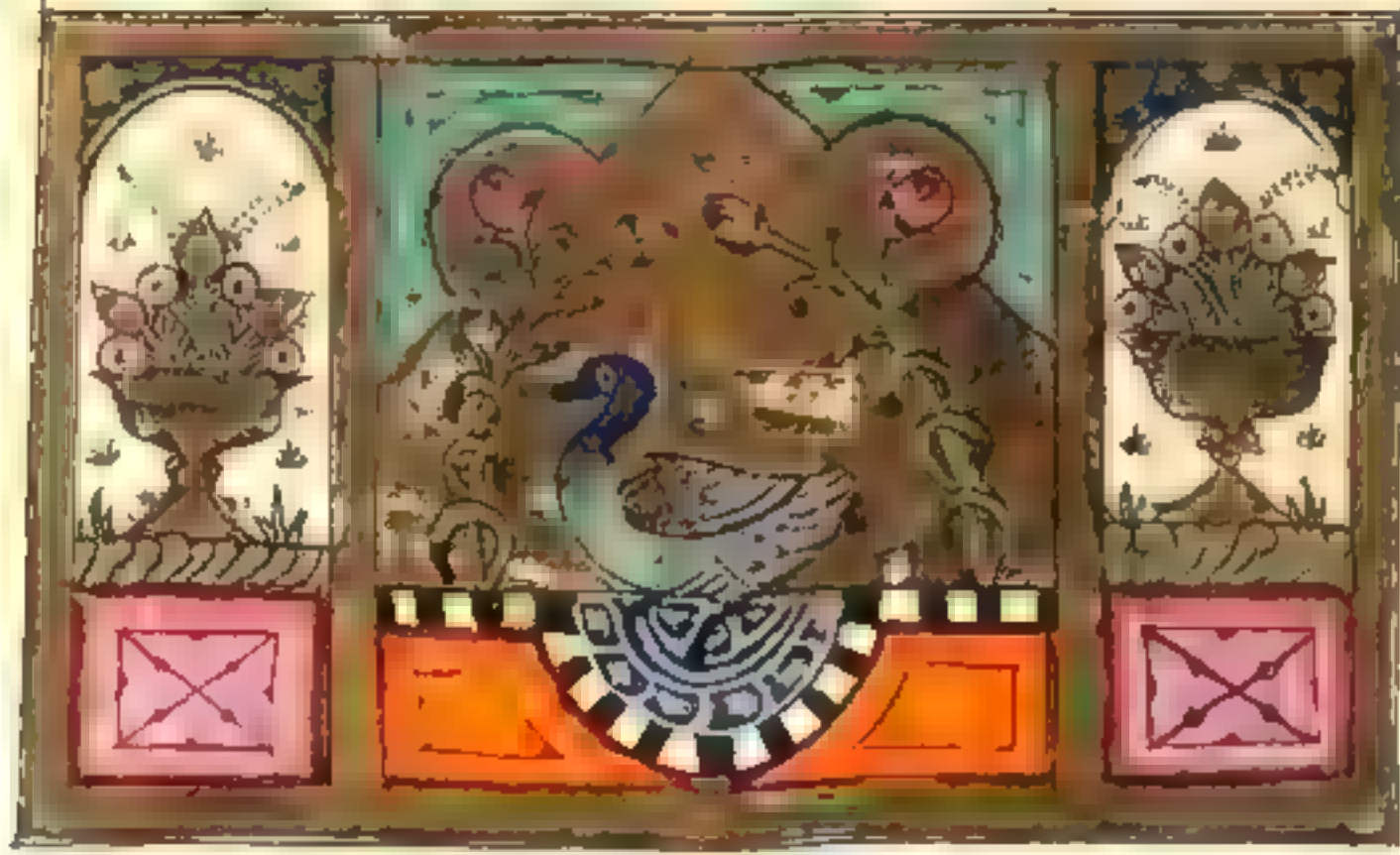
في رسم « النعامة » في مخطوطة كتاب « الجاحظ » المخطوطة في « ميلان » . وهناك مظهر ملوكي آخر هو الطريقة التي استخدمت في تصوير الماء في بركة ذات حافة حجرية ، وهذه هي ذات المشابهة للخواجر التي وجدت قبلا في مطر (الفيل والارب) في كتاب « يديسا » مؤرخ سنة ١٣٥٤ م . فهي الوقت الذي تكشف فيه الصورة عن الطرق المحورة للتصوير الملوكي فانها تضم مظاهر تتجاوز المظاهر الاعتيادية لذلك الاسلوب ، لان التركيب قد صنع بشكل مشاظر الاجراء ، كما تشير الى ذلك النائنات والعناصر الاخرى المتقابلة بدقة اشد مما يتطله الوضع عادة . فلم تكن هالك ضرورة حرفية لادخال الاتواس الجابية مع اصغر الارهار التي تحتويها ، اذ ان مثل هذه الاضافات الرخرية الى مادة الموضوع عرية في الواقع عن الاسلوب الملوكي ، الذي يؤكد بشدة على التشبيه الدرامي غير المشوش للموضوع . واكثر من هذا فان العموض مالنسة الى صفة الوسط الذي يحدث المظرفه - والذي يظهر ان نصفه في الداخل وبعضه في الخارج - ان هذا لم يكن ملوكيا .

وتسرى كل هذه التعبيرات الى التأثير الايراني ذلك لان الفن الايراني مشرب بالروح الرخرية وانه بفصل التركيب

من (كتاب الجاحظ) المخطوطة - نسخة من مطر على يدها سوريا على الاكس - الزبح الثاني من القرن الرابع عشر
البلادي المجلد (١٨٩٧/١٨٩٨) رقم ١٨٠ ورق ١٠ الصفحة اليسى - مكتبة المتحف - ملان



أسارة البط



من كتاب (كشف الأسرار) تأليف (الشيخ القسبي) التي حوِّرت على الأكثر بواسطة القدر الرابع من
إبلاي الفيلسوف (١٧٨٧ م) في أسبيل ٦٨ و٦٩ الصفحة التي حكتها طبع الفنان جبار السطو

المتوارن المتناظر ، ونقع مناظره في ابواب مفتوح ، او على مقربة من سرادق ، وكلاهما في موضع قريب للحدائق او للطبيعة المحيطة ، وتؤيد بعض التفاصيل ذات الاهمية الضئيلة مثل هذا التأثير ايضا فمطر اقواس الروايا المؤطرة والتي تشير في التصوير العربي بصفة اساسية الى الداخل ، توجد كجرح من مشهد خارجي في معلمات صور الحيوانات الفارسية التي تعود الى اوائل القرن الرابع عشر . ويسمى بعد الاعتناء الصغيرة خلف اصص الارهار تختلف عن الارضية الذهبية لصورة « البط » ذاتها ، يرى ذلك يظهر لأول وهلة بطريقة واقعية في مخطوطة « مورغان » من كتاب (مائع الحيوان) التي تعود الى اواخر القرن الثالث عشر ومن ثم يجد ذلك ايضا في طريقة اكثر رحرية في المخطوطة الفارسية لكتاب « كلية ودمة » المؤرخة سنة ١٣٤٣ م والمخطوطة في (المكتبة القومية المصرية رقم ٦١ آداب) حيث صبح ذلك مطهراً عاماً للتصوير الايراني بعد ذلك التارخ . ولقد كانت نتيجة هذا المرح بين العناصر الملوكية والفارسية صورة رحرية مهجة ، اكثر شهياً بصورة موحدة من صورة كاملة ، ومع ذلك فقد دعت المنمنمة ثمن قسها لان وطبيعتها التوضيحية قد صحت . واد وحت « البط » خطاها الى « الديك » الذي ارتبط مكانه بالارض في الص ، راحت تهاى سيطرتها على الهواء والارض والماء قائلة « ابي امشي فوق الارض ، واطفو على الامواج المتلاطمة ، واخلق باطلاق في احواء الاثير ، والبحر ، صفة حاصه ، هو مصدر قوني ومعجم كوري ، فما ان انقي بعسي في امواجه الرائعة الشعة حتى اكشف اللالي الثمين الي بحبها ، وانلعل في اسرار الله ومعجراته »



من كتاب (كتاب الأفراح) تأليف (أبو حامد الغفران) شجرة الي - سوريا على الأكل - أول المطبوعات القرن الرابع عشر الميلادي - القياس (١١٢×٧٧ سم) لغة اسماعيل ٥٦٥ - ٦٠٠ الصفحة اليسرى - مكتبة جامع الشافعية بدمشق - مصر

ولكن ، وأسفاه فعلی الرغم من هذا التأكيد نجد البطة شبه جامدة في بركة صغيرة من مياه شبه راكدة ، ونصور المسممة مصلاً عن شجرة « المر » وهو في الواقع حديث بين هذه الشجرة العواحة واحدى الارهار يتعلق بمسئمتهم الوجوديتين- يكتشف عن بعض المظاهر العدية الكاملة الصغات في ذات الوقت الذي تكون فيه المظاهر الاخرى جديدة هما مجرد للمرة الاخرى تركيباً ثلاثياً فيه احد وستة وصفاً بشكل رئيس في ذات الموضع ، في حين يرى ان المرح بين احجار ذات لوبين وحلقة مذهة وكذلك الاقواس الثلاثة التي تشبه حدود الحصان ، والحلي من فوقها كل هذه تعتبر من المظاهر الممبوكة المميرة ايضاً على ان العنان - كما حدث ذلك قلا في مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م والمخطوطة في متحف « اباضوما » تحت رقم ٣٧٠٣ - قد اصاف عناصر بشرية وعاملة لم تنطليها النص . فعلى الجهة اليسرى يرى موقفاً مرححاً مع دورق معلق تحت ابيب شير الى ان الصمم المعطر يُجرى تقطيره من الاوراق ، في حين يبدو على الشخص الجالس في الجهة اليمنى انه معجب بهذه التة او انه ربما كال يتحدث عنها . ويجب ان نلاحظ ان طيات ملابسه لم يرسم بالشكل المألوف في الطرقة المملوكة الاعتبارية ، وانما رسمت طبقاً للتقليد الكلاسيكي . وقد وجدت الطيات المرسومة بالطريقة الكلاسيكية في سوريا على الاحص ، وربما يشير الى اصل سوري لهذا المخطوط . ومثل هذا الافراض يعرره مسممة « الخفش » التي حلتب بعاماً عن تصوير هذه انشائ في مخطوطة « الاسكوريان » من كتاب « جامع الحيوان » الذي يعرر الى « القاهرة » - طيس هناك سوى صور مخلوقات وحشية محد - بها تظهر في حدى

صور مخطوطة « اسطول » بأشكال صغيرة ملحقة الى جانب ثمانية كبيرة مفة صحي ، مصفه حرثية ، اثنين من المحفوظات الاربعه الطاهرة للعيان . فمثل هذا التركيب المعماري المتقن لم يكن يتطله العصر . ولم يكن موجوداً في اي تصوير علوكي آخر . وهو في الواقع شيء مدهش في مثل هذا الكتاب . ولا سيما بالنظر الى الفراغ المحدد الذي حصص للحيوانات ، ولو ان النص لم يتوجب مثل هذا التركيب . وهذا الاهتمام بالتفاصيل المعمارية يمكن ان يعيدنا كدليل على اصل المخطوطة ذلك لان الماسي كانت على الدوام تؤلف مادة موضوع معضل في سوريا وفلسطين وشرقي الاردن وقد عث عليها . لأول مرة ، في قيساء ارضية في مدينة « اطاكة » تعود الى القرن الخامس للميلاد ، ومن ثم في قيساء ارضيات كنائس تعود الى القرن السادس ، واحيراً في قيساء . جدران المسجد الكبير في « دمشق » والذي يعود الى اوائل القرن الثامن للميلاد . وبعد هذا الاستعمال المكر ظهرت مرة اخرى في رحارف « المدرسة الطاهرة » في سنة ١٢٧٧م . كما وحدث بعد ذلك على الفخاريات والتحف المعدنية التي يعود تاريخها الى وقت متأخر هو القرن الخامس عشر . والصفة المميزة لمسة « المقدسي » يمكن ان نرى - بهذه الطريقة - الى الاتجاهات السورية أو الفلسطينية التي اترحت معها مظاهر مثلها أي « الماهرة » ومن الممري ان نقارن بين التصاوير المعمارية السابقة واللاحقة . وان يرى الناتج التي يمكن التوصل اليها من هذه المقارنة ذلك لان ما كان يعتز في المسجد الكبير بدمشق مطهراً جويّاً في مجموعة واسعة وبثير قصة سياسية كبيرة . قد عدا الان صفة ليست ضرورية في صحنه صغيرة يقصد بها تصوير موعظة بحرية لكنها تستخدم لحرص ربحي مصفه اساسية . ومع ذلك فان الموضوع في كلتي الحالتين قد تم التعبير عنه بالتعبير المعمارية وان الماسي المصورة لها حوما العجم سواء رسمت على نطاق واسع ام في نطاق ضيق مألوف . وهكذا اصحت اللغة التصويرية التي يمكن ان تحقق بها الافكار ذات صفة دائمة . واكثر من ذلك فان هذا التقليد ذاته عدا من القوة الى درجة ان الموضوع الرئيس الذي بطوي على المفهوم العام للسلطة العالمية . او الصور المحاربة لاحد الحيوانات ، قد اصح موضوعاً ثانوياً . وفي ضوء استمرار هذا الموقف الفكري ، فان الرمز الممتد من العصور الكلاسيكية حتى العصور الوسطى ، قد تم اختصاره كما حدث ذلك تماماً في الصورة اللاطبة لذلك الحاكم المتوح الذي كان يحيط به دماؤه . وذلك هو المفهوم الساسي الذي بقي جياً في العهد الاسلامي

الأساليب ومراكز الانتاج

يمكن الافتراض بان الاستعراض السابق لاهم المخطوطات من الناحية الفنية قد احدث انطباعا لدى القارىء هما . ان هذا الفن غني ومعتبر ، لكنه في ثقته ، وسبب اعتراح الاساليب فيه ، وامتراج تياراته وحركة الفايين ، يعتبرها مجرأ ايضا . ومع ان الايضاحات التي تخص المنشأ والمدارس ، قد ذكرت في بعض الحالات الخاصة . فان من الملائم ان تلخص هذه الايضاحات وتطرح خارج الصورة . وقد تم حتى الآن التأكد من وجود اربعة مراكز رئيسية قديمة لتزويق المخطوطات هي سوريا ، والقسم الشمالي او الاعلى من العراق ، والقسم الاوسط والجنوبي او الادنى من العراق ، وفي اسيا ومراكش . ومع ان دلائل الشايات السابقة موجودة في مصر ايضا الا ان ذلك الفطر قد اصبح ، حسما يبدو ، هو المركز الخامس الفعال في الربع الثاني من القرن الرابع عشر حسب . ففي سوريا كان التهم الكلاسيكي للصورة الثرية وللتكوين المعماري قد امكن الحفاظ عليه لفترة اطول وبمستوى اعلى من اي مكان آخر . ولوه الخط فليس من المحقق ما اذا كانت اجمل مخطوطة تمثل هذا الاتجاه ، وبني بها مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩م ميلادية والمحفوطة في « اسطنبول » . قد اجرت في شمالي العراق ام في سوريا . على ان تلك حالة غير اعتيادية لانها تمثل في جرم من مثل هذه النحة المقارنة التي يمكن ان تعتبر بمثابة تحريف عربي اسلامي للموضوعات البيزنطية . فالمخطوطات الاسلامية ، كالمخطوطات المسيحية تماما التي انتجت أو سست الى شمالي العراق ، قد كشفت عن ان هذه المنطقة تأثرت تأثرا قويا ببلاد الفرس . وتظهر مثل هذه النحة بصفة خاصة في صور العرش الخامدة ذات الاصل الساساني ، وفي المناظر المتحركة بشكل اكثر ، والمقارنة لصور العنانيات في مخطوطة « ورقة وكلشاء » التي تعود الى العصر السلجوقي المعاصر في ايران . فها تجد القاعدة الاصافية التي تصع احد الاشخاص الى جانب شخص آخر ، ظاهرة جدا ، ونرى ان فن الباء - كما هو الامر في سوريا - وكذلك المناظر الثرية ، ليست لها سوى قيمة رمزية . وفي بغداد ورما في مدن جنوبي العراق الاخرى تجد اكثر المدارس تحررا وواقعية . فها يرى الاشخاص وبيناتهم متكاملة تماما ، ويرى المناظر الثرية التي تقدم احيانا في شكل وصفي ، وكذلك الاطارات المعمارية تلعب دورا مهما . فهد هي المدرسة الوحيدة ايضا التي هيمت عليها الظاهرة الانتقالية ذات الملاحظات العنابية ، وتأثير التصفيف الاجتماعي الذي يدر من وراء حدة حارجية . وكذلك كانت هذه مدرسة تمثل امثلة شهيرة وعديدة للتصوير الذي كان يصور عملا متواصلا . ولذلك كانت تظهر للحادثة الواحدة عدة مراحل محدة . وكن مرحلة لها ذات الاطار ، او تدور في المحيط البري مع اشخاص رئيسيين يكرر ظهورهم كلما بطلت الحكاية ذلك . ولوه الخط فان ثلاث مخطوطات مزوقة ، اثان منها ذات صور علمية محدودة ، لم تكن كاية لتكوين نظرة صحيحة عن نطاق التصوير الذي نشأ في المغرب او العالم الاسلامي العربي ، ولا سيما في اسيا ومراكش . على ان احار المواضيع والاساليب التي استعملت بشيران الى ان هذه المسمات مرتبطة على وجه التأكيد بمدارس التصوير التي قامت في شرقي البحر الابيض المتوسط وفي العراق ، لكن الموضوعات هولجت بطريقة مختلفة ، واضيفت اليها عناصر اسبانية مغربية مميزة .

اما فن سوريا ، باعتبارها المنطقة الشمالية للسلطة المملوكية ، فيظهر عليه بانه فرع من مدرسة شمالي العراق حيث اصصحت الصيغة التصويرية اكثر تحديدا ، وغدا الاشخاص اكثر قرصة ، والبيئات تحيطية اكثر . فهد الاتجاهات نحو تقليص الشكل والحركة المقيدة تقريبا قد بلغت ذروتها فيما يمكن ان يعتبر الفن المصري خلال القرن الرابع عشر ذلك لان الاطاع عن الحمود وعن فقدان الحيوية الذين كوتها شحوصها الجامدة الشبهة بالكل ، قد تعاطف نتيجة الادراك بان الاشخاص المصورين قد وحدوا

امام خلفية من الذهب البراق حسب . فقد تيسرت الوجوه ، وجمدت الاجسام داخل مواضعها . غير انه لما كانت كل رسوم الاشخاص قد قلصت الى اقل حد بالنسبة الى وجودها ، والى الاشارات الاساسية للكلام ، او التصرف ، فان هذه الرسوم الملونة المشرفة التي تقوم امام خلفية ذهبية ، تعد رسوما اكثر ضخامة ايضا . .

وبدرج هذا التلخيص الموجز عدد المدارس الرتيبة . فهدرة الوثائق التي وصلت الينا . والبحث المحدود الذي تم اجراءه يتركان قدرا كبيرا في غمرة الضياع . ولذلك يجب ان تكون النتائج التي نستخلصها نتائج فرضية ليس الا . فالنظر الى الروابط الوثيقة بين شمالي العراق وشمالي سوريا (والتي هي اقوى من الروابط التي تربط شمالي العراق من ناحية ووسطه وجنوه من الناحية الثانية) لم يعد من السهل ان تؤكد بان المراسم التابعة لما عرفت بمدرسة « الموصل » . قد اقيمت على الاقل في شمالي سوريا وفي مدينة « حلب » المهمة مثلا . فاذا تحقق بان هذا ليس هو الواقع فان السؤال سيدور عما اذا كانت هالك جماعات من الرسامين في « حلب » او في « دمشق » كليهما . وان كان الامر كذلك فيكون السؤال عما اذا كان اولئك الرسامون قد مارسوا اساليب مختلفة . كذلك نود ان نعرف كل المدن القائمة في شمالي العراق التي كانت تتح المخطوطات المصورة ، وان لم نلح نوع العطرة المحلية التي كانت لها في هذا المضمار . فالشيء المؤكد هو انه الى جانب المراسم في « الموصل » (اذا كانت هذه موجودة حقا هاك) ، توجد بعض المراسم المحلية الاخرى التي كانت تعمل في عموم تلك المنطقة . ذلك لان الكتب الاولى المروقة عن الحيل الميكانيكية « للجزري » قد احرقت في « آمد » على نهر دجلة (هي الان مدينة ديار بكر في جوبي شرقي تركيا) ، كما توجد مخطوطتان احريان مرقنان هما كتاب « صور الكواكب الثمانية » لنصوفي يعود تاريخها الى سنة ١١٣٥م بمخطوطة في اسطنبول (مسجد محمد الفاتح رقم ٢٤٢٢) . وهما ايضا كتاب ديبى مشكوك في صحته يدعى « اسجيل طمولة يسوع » مؤرخ سنة ١٢٩٩م وبمخطوط في مكتبة (لورسيان) بمدينة « لورنس » فهاتان المخطوطتان قد تم نسخهما في « ماردين » (١٣٥) (هي الان جنوبي شرقي تركيا ايضا)

وثمة دليل على عدم تأكيدنا الراهن يكمن في حقيقة اننا لم نستطع حتى الان ان نعين بصفة أكيدة منشأ بعض المخطوطات المهمة من امثال مخطوطة كتاب « الترياق » المؤرخة في سنة ١١٩٩م ومخطوطة « مقامات الحريري » التي تعود الى القرن الثالث عشر والتي لم يحدد تاريخها ايضا . والمخطوطتان مخطوطتان في المكتبة الوطنية بباريس تحت فصل عرب رقم ٢٩٦٤ و (عرب رقم ٣٩٢٩) . وكذلك قصة (ياص ورياص) المخطوطة في مكتبة الفاتكان ، وان كانت هذه المخطوطات الثلاث قد نست . بشكل فرضي ، الى المواطن المفترحة لها . وحتى في كتاب « القروبي » المخطوط في ميونخ . لانزال هناك بعض المطاهر الاسلوية غير موصحة . وان كنا نعرف بانها قد رسمت في « واسط » . والواقع انه ما دام اسلوب هذه المخطوطة ما يزال مبعولا ، وان احتمال وجود مثل هذا الموطن لها لم يشك فيه ، فانه لا توجد اية معلومات محدودة تؤيد هذا الامر . وبأمل ان نستطيع بالمقارنة كشف الشيء الكثير عن بعض المخطوطات التي يملكها اد لا نزال هناك ادلة قوية لتعيين الاماكن الاصلية للمخطوطات الثلاث المهمة على اقل تقدير . حيث اشير فيها الى شخصيات لم يتم تشخيصها تماما كانت تلك المخطوطات قد احرقت لهم . وهذه المخطوطات هي . مخطوطة ديوسفريديس المؤرخة سنة ١٢٢٩م . وكتاب « المشر » - وكلتاها مخطوطتان في (متحف طوبقوبو » في اسطنبول (احمد الثالث رقم ١٢٧) واحمد الثالث رقم ٢٢٠٦) . ومخطوطة المقامات المؤرخة سنة ١٣٣٧م المخطوطة في مكتبة « بودليان » (مارش رقم ٤٥٨) فاذا ما عرفت مواطن هذه المخطوطات بدقة فانهما ستكون دورها عاملا مساعدا على تعيين المواطن الاكيدة للمخطوطات الاخرى .

العصر التركي في رسوم المخطوطات

في العصور السابقة من هذا الكتاب تم التأكيد على الطبعة المتقدمة للحضارة العربية في القرون الوسطى . ولم يكشف هذا عن تفاعل التيارات الحضارية التي كانت تتكون منها حسب . بل كشف ايضا عن المجرى الرئيس لتاريخها السياسي ، وعن مختلف التأثيرات التي أحدثتها الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية . ذلك ان موضوعات السلطة العالمية في العنصر الاموي ، وموضوعات النهو في العنصر العباسي ، والادراك المعاجي لموضوعات الحياة اليومية الدارجة في العهد الفاطمي ، والتطور الذي اصاب التصوير الواقعي الذي يمثل الحياة اليومية تمثيلا صادقا والمتنوع من . في « بغداد » ، وظهور الصفات العينية . ولذكر في الحال بعض التطورات المميزة . كل هذه الامور يحكم توصيحها يسر . غير ان هناك عنصرا لا يزال ، على الرغم من انعكاساته الواضحة في الممنات يتحدى التعريف الدقيق . هذا العنصر هو مشاركة المنسلطين الاتراك . فقد لعب هؤلاء في اول الامر خلال القرن التاسع في « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية ، ومن ثم في مختلف المناطق المستقلة ذاتيا تقريبا في كل ارجاء الشرق الادنى ، دورا مهما الى درجة انهم تركوا طابعهم حتى على البلاطات غير التركية من امثال بلاطات العائلة « الايوبية » الكردية في مصر وسوريا ، وبلاط « بدر الدين لؤلؤ » الارمني في « الموصل » . ولقد كانت مصر وما تزال المركز الرئيس للعالم العربي . ومع ذلك فان قوايين العهد المملوكي قد حملت السيادة والادارة في ايدي الاجانب وايدي الاتراك بصفة اساسية . ولقد انعكست سمات وجود هؤلاء الاتراك بشكل واضح في التصاوير . وكذلك في الارياض وفي الاعنفة التي كانوا يفضلونها . وهم كطيفة حاكمة وعسكرية معا عاليا ما كان يبدو عليهم (وليس ذلك على الدوام) بانهم كانوا يفضلون الاشياء المصممة في النعير . والمناظر التي لا تسودها سوى تصرفات قليلة . وتراكيب الالوان المشرقة . هي هذا المضمار اراهم في محور معاكس للسرعات الفنية المتأصلة لدى العرب من سكان المدن في اواسط العراق والدين كان اردراؤهم للحكام الاتراك يؤلف واحدا من الموضوعات الرئيسة في مخطوطتي « المقامات » المحفوظتين في ليمبراد وباريس .

ولسا يعرف الان بشكل قاطع مدى المحاولات التي حاولها الاتراك للتأثير على اساليب الفنانين الذين كانوا يعملون لحسابهم في البلاد العربية . ذلك لانه ، للمرة الثانية ، يعوزنا الدخان الكافي لتأكيد ذلك . وليس اماما سوى ان نحى بالنوم عن الدمار الذي أحدثته النزوات التاريخية في فن يمكن تشويبه وتحطيمه بسهولة

الرجوع من ٩١-٩٢-٩٣

الرجوع من ٩٤-٩٥-٩٦

الرجوع من ٩٧-٩٨-٩٩

فَمَا وَرَاءَ الْعَالَمِ الْمَادِيِّ

مُروقات القرآن

من نهاية القرن التاسع حتى القرن الرابع عشر

إضافة إلى الصور التي صنعت في اللاطات ، وفي المراكز المديية ، وجد فرع ثالث من فروع التصوير يسير تاريخه مواريا لتاريخ ديك الوعين ، وهذا النوع يتمثل في التصوير الرخفي الخالص للمخطوطات ، وللقرآن المجيد صفة خاصة ، هذا النوع من السحبة الأساسية هو من المروقات الهدسية مضافا إليها أشكال سانية مئاة عاصر ثابوية . فمد القرن الحادي عشر وما بعده أصبحت الكتانة الخطية تمثل جزءا لا يتصل عن التصاميم التصويرية . ومع أن الترويق عدا شكلا أساسيا لحرقة القرآن لكنه جاءه في أول الأمر بعض الاعتراضات من لدن بعض الفقهاء ، غير أن هؤلاء لم يقفوا عنة كاداء في سيل تطوره

وتتمثل أقدم الرحارف القرآنية في تلك الأشكال الرخرية التي تفصل بين الآيات ، ومن ثم جاءت الرحارف التي تفصل بين السور القرآنية ، وكانت من دور عوان في أول الأمر ثم أصبحت بموان فيما بعد . ثم كانت رحارف الهوامش التي تشير إلى الآيات الحوامش والعواشر والمقاطع التي كانت تظلمها شعائر السجود ومختلف أقسام الكتاب . وأخيرا ظهرت الرحارف التي تعطى صفحة المرة بكاملها إما على شكل تركيب في صفحة واحدة أو صفحتين ، كما نضاف أحيانا رخرقة متشابكة تشكل عرصي إلى خاتمة الكتاب . فهذه التصاميم الشاملة كانت تمثل أعظم المشروعات التي يطمح إليها في ترويق القرآن . وكان من سوء الخط أن يجد الكثير من هذه الأوراق المروقة المتبقية قد انتزعت من المخطوطات الأصلية وسبب ذلك أننا لا نعرف سوى الشيء الضئيل عن تاريخ هذه المخطوطات ومواطنها وحتى من وجهة النظر الخاصة بالكتانات القديمة . فإن سنها إلى تاريخ ومكان إنما هي نسبة افتراضية عادة .

والمثال المودحي لذلك برر في رخرقة ورقة عرة نمتلكها (مكتبة حستريني » في « دلس » (م س ١٤٠٦) (١٣٦) ومثل بقية المخطوطات الأولى فقد كتبت هذه على الرق وهي برر أيضا تصميما افقيا يوحد نطاق أوسع من أي شكل مربع تقريبا أو أقل شيوعا من الشكل القائم . وسبب هذا الاتجاه ما يرال مادة للحدس . وقد يكون ناجما عن عدة أسباب وطفا للمعاهيم الدينية فإن مخطوطات القرآن يعترض فيها أن تكون كية ، وإن يختلف عن أحجام الكتب الاعيادية التي قد جمعها عمودية مثل الألواح أو الأسوار الرومانية القديمة . وقد يكون التصميم الافقي كالشكل الكبير مانعا عن هذه المتطلبات . ولذلك يحتمل أن يكون للكتانات التذكارية السابقة التي نصمت أقباسات من القرآن ، تأثير شكلي حيث دوت هذه الأنواع من الكتانات على ألواح مستطبة افقية . ومثل هذا الاشتقاق لابد وأن يمرر بالمظهر التذكاري للخط ، فيكون ببرا حتى للصفحات اعراضه الصغيرة . وأخيرا نجد ما أن يشير إلى أن المصلين أثناء تأدية الصلاة الجماعية يصطفون في صفوف عرصاية (وليس في صفوف طولابة كما هو الأمر في الكنائس المسيحية) وقد يكون الاتجاه الافقي مدحاه بهذه الطريقة لشرك مع القرآن الكريم



القرآن الكريم صورة المكنة. موزيا على الأكثر من ٩٠٠م (المفلس ١٧٠ ٢٨٥٨ طم) صورة رقم ١٤٠٦
مكنة جستريني ، وطن

يتألف ربح الصفحة الموجودة في مكنة « جستريني » من حفل مستطيل تم ابرار القسم المركزي منه . ومن بقشة ربحية في الهامش . ولما كان يوحد في كل صفحات القرآن السابقة تقريبا ما يشه الرخاوي ، فقد اشير الى هذا المصير في صورة مخطوطة « جستريني » روايا معقودة لمربعين ، ولتقاطع الجواب من اعلى ومن اسفل . على ان العنصر المتشاك قد ترك طله بواسطة المطهر الهندسي للصورة . وتلك هي الطريقة الاساسية الثانية لصنع مثل هذه الصفحات المروقة . كما انها واحدة من الطرق التي اصح استعمالها مفضلا في اليهود المتأخرة .

والاصل الذي نشأت عنه ربحرة المرة الخاصة لهذه المخطوطة من القرآن بصعب تحديده عاليا . ومع ذلك فان قطعة « جستريني » هي في الواقع نقل اسلامي واصح لصفحة الاهداء من مخطوطة ديوسقوريدس البيوطية الشهيرة التي كتبت في حدود سنة ٥١٢ للميلاد ، والمحمولة الان في المكنة الوطية نفسها . (أو صفحة مماثلة لها) . فهي مخطوطة « فيينا » يحيط الاطار الهندسي بصور الامية « جوليانا اسقيا » وعدد من الشحوص الرمرية . وقد استبدلت هذه الصورة ها بربرة لطيفة ذلك لانه لا يوجد اي تسامح في القرآن بالنسبة الى اصفاء الصفحة الاسلامة على صور الاشخاص كما هو موجود مثلا في تصاوير العرر لمخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩م والمخطوطة في منح « طوقو سرائي » باستطول . وتؤكد العلاقة بمخطوطة فيينا ، بصفة عامة . ان هذه العرر قد جلبت محل صفحات الاهداء في المخطوطات عبر الديبة السابقة والتي كانت تبرز اما صورة المهدي اليه او صورة

المؤلف وكذلك يعطي الاشتقاق من النموذج البرطي أيضاً دليلاً على موطن قطعة « جيتري » أصلها . ذلك لأن القرآن لا بد وأن يكون قد كتب في بلد كانت مثل هذه النماذج الأعريقية الأصل متوفرة فيه . ويدون سوراً الكبرى هي المنطقة المحدودة لذلك . وبما يؤيد ذلك هو استخدام ذات الشكل من المربعات داخل دائرة في مخطوطة سأتي على ذكرها الآن كانت قد كتبت في « طبرية » (١٣٧) (فلسطين) سنة ٨٩٥ م . والغالب أن يفترض ذات التاريخ لورقة « جيتري » . ولما كانت مخطوطة ديوسميريدس البرطية مرعة الشكل ، فقد كان على العالم المسلم أن يهيئ رجايف أصافية ليعلاً فراع المستطيل الكبير وقد اجبر ذلك بأن اصاف - الى حواص التصميم المركزي - حشوات على شكل اوراق بيانة حطت بمادة « الصبيح » (١٣٨) وهذا الطلاء الرمادي الداكن لا يكون له ، حتى في قوته الأصلية ، من الثقل واللحم مثل ما للذهب الذي يستعمل في الشكل المركزي وفي الاطار . ومن المحتمل أن يكون الابعاء مثل هذا التركيب في صفتين مختلفتين مع التأثير المصاحب للاختلاط في الفراغ ، مشتقاً من صناعة تجليد الكتب التي تطورت على أيدي الاقباط ونشأت في سوريا أيضاً .

ففي ذلك الوسط لم تكن التصميم الهندسية المصغرة هي التصميم المفصلة حسب بل بالاصافة الى ذلك كانت الاشكال المحرمة توضع بالمقابل مع تصميم مدهمة وفي احراء مدفوعة وبذلك نشأ تصميم مختلفة على مستويات متباينة وبالاصافة الى زحرفتها المستطيلة فإن غرة مخطوطة « بيتي » مثل بقية الصفحات الزخرفية الاخرى ، تبين في الهامش الخارجي تركيباً من اوراق محورة داخل مسط لورقة كبيرة . وهذا التصميم من ذهب هو الآخر . يختلف في تعقيده وازرار صفته البنية الواضحة بشكل عجيب عن الصفة المجردة الخالصة للتصميم المركزي . وتلك حقيقة تشير الى مصدرين متباينين من مصادر الالهام . وقد يكون الاصل الوظيفي لهذا الرحرف الهامشي هو المقص الذي يوجد عادة في قمة او في اطراف لوحة كتبة رومانية . وما عدا ذلك فهو تحولت المقاص صفة زخرفية الى تركيبات متباينة حسب الاسلوب الابرايمي - العراقي . فالنمائم والدروع ، والواح الكتانة لاطفال المدارس والتي تكون على اشكال الواح الكتانة الرومانية . كل هذه تشير الى ان مثل هذا المظهر كان معروفاً في العالم الاسلامي . بل لقد قبل ايضا بان نموذج هذا الشكل العرب باوراقه الصغيرة داخل مسط ورقي اكبر ، كان نهاية ورفية اصبحت الى المخطوطات المرحفة التي عُثر عليها في ملاس تعود الى العصر الكلاسيكي المتأخر ، على القصص التي يرتديها الاقباط مثلاً ومنها مروحة الحل . ومهما يكن الامر فان شكل الورقة او المروحة الحلية هو في الواقع واحد من المظاهر الهامشية الكثيرة في المخطوطات القرآنية بدليل بها على الآيات الخاصة أو الاحراب أو مواضع السجود . وفي حالات معينة يكون هذه التصميم الزخرفية قائمة الى حب عناوين سور غير مرحفة وبذلك تكون صفتها « التأشيرية » واضحة . وعلى مثل هذه النماكة كانت الصفة المحافظة لهذه الكتب المقدسة التي تم فيها ، ذات مرة ، ثقل مثل هذه الاصافات باعتبارها جزءاً من الرتبة الزخرفية ثم اصحت فيما بعد مظهرأ دائماً للصفحات والالواح المرحفة . وان كانت في بعض الاوقات في شكل مدورات أو مثلثات .

والانعدام الكلي للمخطوطات الاسلامية الكاملة الموثقة قبل السنة ٩٠٠ الميلادية ، يمكن التعويض عنه ، نوعاً ما ، بما هو موجود من المخطوطات العربية المروقة العلية التي كتبت في الشرق الادنى وكانت في محالات عديدة مقدرة جداً للمخطوطات الاسلامية . فسر « الانباء » الذي كتب في « طبرية » سنة ٨٩٥ م وظل لاكثر من ثمانمائة سنة ملكاً « للمصنف القرآني » في « القاهرة » هو مثال جيد لهذه المجموعة . واستعمال النمط الاسلامي في زخرفة هذه المخطوطات لم يكن « الامر المستغرب » وحدث بالظر لاستعمال اللغة العربية على نطاق واسع جداً من قبل الطائفة اليهودية في العالم العربي - الاسلامي . وحتى التوراة العبرية

كانت ، في كثير من الاحيان تكتب بالحروف العربية ولا يضاف اليها سوى ا حروف العلة العربية الوفيرة العدد . وفي مخطوطة القاهرة هذه اثنا عشر عمدة وحائمة رحوية . والنقص في مادة المقارنة لا يسمح لنا بان نقرر ما اذا كانت هذه المخطوطة مجرد مخطوطة عمدة غير اعتيادية وجدت لها اشاء مماثلة بين نسخ القرآن المعاصرة . ثم ان العدد المدهش والتنوع من الصفحات المرحفة في النسخة العربية يعكس استعمالاً اوسع لمثل هذا الحروف لدى الطائفة اليهودية في عصر سابق . وتشمل التصميمات التي استخدمت في مخطوطة « طرية » مربعين متداخلين واشكالاً اشبه بالسجاد مصبغة من مشكبات وعدة تركيبات ذات حلي ووردية صنعت من عناصر سنية محورة وهذه الاحيرة مقبلة . هشة جليلة . عن اشكال اساسية من الطراز الذي وجد بين الحشوات الحصبة الدائرية في القصر الساساني بطيسفور (١٣٩) . ومثل هذا الاتجاه الشرقي يمكن تعبيره في ضوء العلاقة الوثقى التي تربط الطائفة « القرائية » بكل من العراق وايران . والتي كتبت هذه المخطوطة لواحد من افرادها . وهو مواطن من مدينة « بابل » ومع ذلك فان العناية الثقافية التي امكنك عن طريق هذا المحفل لم تكن غير اعتيادية . فلقد سبق ان اشرنا الى ان التصميمات الوردية المتشابكة الهوامش . كان لها مظهرها الشرقي على عرار رسوم « سامراء » المعاصرة تماماً . وانها كانت مقبولة عن الاسلوب العراقي - الايراني

تتعلق التراكيب ذات الوردية الاربع في الروايات للسر العربي بتصاميم هامشية ووضوحها وعلاقتها بالحافة الوسطية يكشفان عن تزيينات متشابهة في صناعة تحليل الكتب . وفي مجال آخر قائم تعكس هذه الصفحة تطوراً متأخراً لانها تبرز اللون الازرق اكثر من ذي قبل . وبذلك تستخدم مركزاً من لويين عدا من الاشكال الشائعة كثيراً ابتداء من القرن الحادي عشر فصاعداً

ولقد استخدمت كثير من الماديات الحديدية في المخطوطة القراءة التي تقول حاتمها بانها قد سحت سنة الف على يد (علي بن هلال) في بغداد (١٤٠) . وبذلك تكون هذه المخطوطة المحفوظة في مكتبة « حستريتي » (م س ١٤٣١) ابرر عمل لواحد من اشهر الخطاطين مسلمين الذين طهروا في العصور الوسطى والذي اشتهر باسم (ابن الواب) والذي كان في ذات الوقت مروقاً ومرحرفاً ومحمد كتب ايضاً . ومن سوء الطالع فان تقليد الكتابة البدوية لشاهير الخطاطين كانت من الاعمال المألوفة في الشرق الادنى (ولا تزال على هذه الشاكلة حتى اليوم) . وان من التقليد وان كان مقبولا من الناحية الرسمية . الا انه مصحوب بتحفظ شديد . وهكذا فقد حوالت تماثيل سنة من التاريخ الذي حدد لمخطوطة « بيتي » قال مؤلف (قابوس نامه) (١٤١) الملكي لولده المقرب اليه محدراً « لا تمارس عملية التقليد لمرص تافه . بل احتفظ بها لليوم الذي ستصبح فيه ذات فائدة حقيقية لك . ولنافع جوهرية . فان امت مارسنها عدتد . فان من الادر ان يشك احد بك » . وبمثل هذه الروحانية كان (ابن الواب) يقصد المخطوطات نفسه . وكما حدث بالتبعية فان مخطوطاته كانت تعد بعد وفاته حالاً . وعلى هذا فان من العسير ان نبرهن في مثل هذا الوقت على ان مخطوطة القرآن المحفوظة في مكتبة « بيتي » - وهي شهيرة جداً - كانت من صنع ذلك الاستاذ الشهير اي « ابن الواب » . ومع ذلك فان من الصواب ان نقول بان المخطوطة مؤرخة في النصف الاول من القرن الحادي عشر . وان الخطاط والمزوق - كما اوضح ذلك السيد « رايس » - كان شخصاً واحداً .

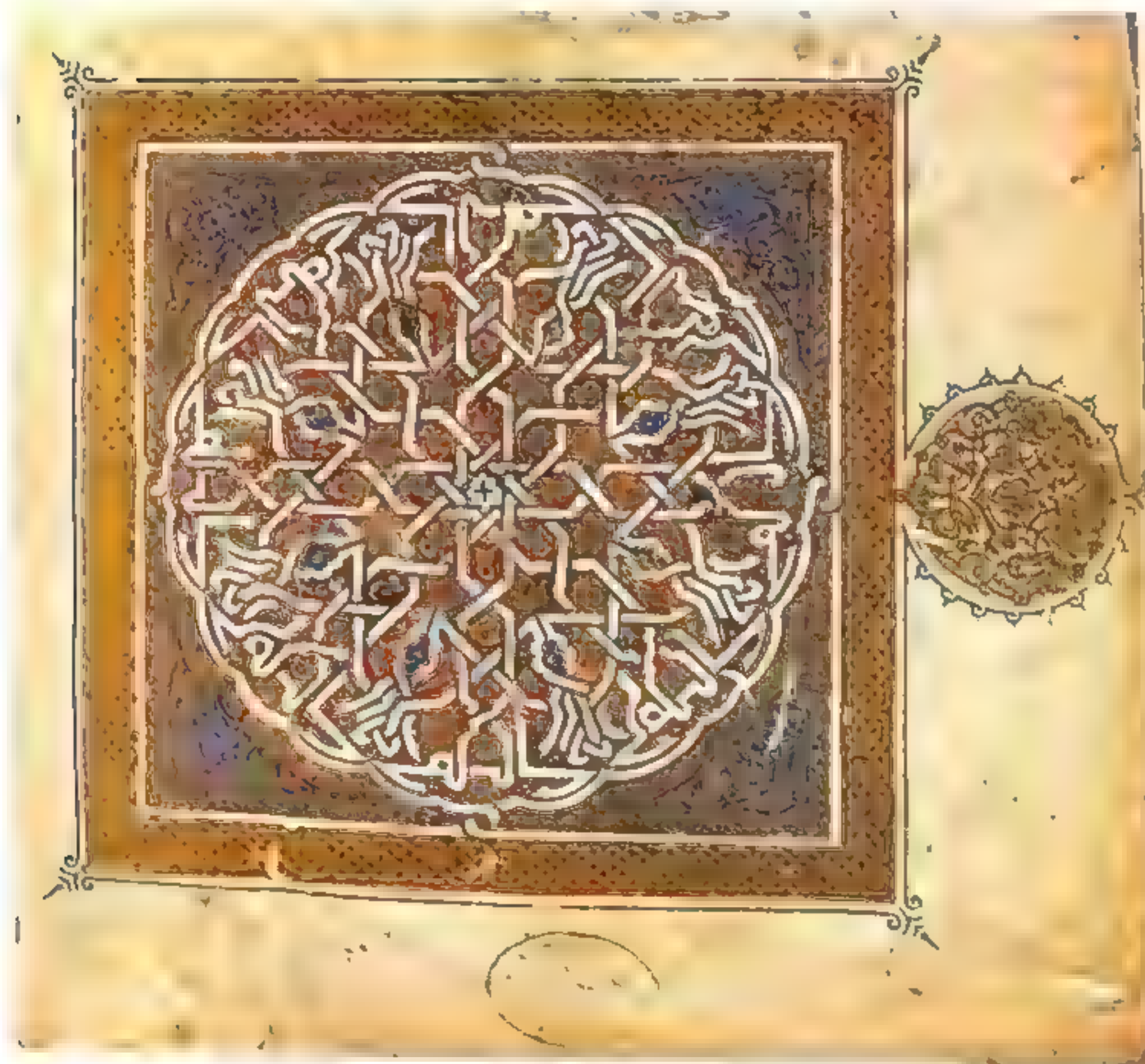
من ضمن سلسلة المصورات التي تم بحثها هنا . يمثل القرآن الموحد في مكتبة « بيتي » عملاً اساعياً ليس من الناحية الفنية حسب بل ومن الناحية الفنية ايضاً . لانه كتب على ورق صفيح وشكل عمودي . واذا ما قورن مع العرر السابقة فان التعادل بين مادتي التصميم المظفور والتصميم الهندسي قد تم الوصول اليه الآن .



القوي الكريم صممه عروة على الأكرحط (على خلال) سنة ١١٣١
 القوي الخلداني عثر الخلداني (مؤرخة سنة ١١٣١) سنة ١١٣١
 ١١٣١ (مجموعه ١١٣١) سنة ١١٣١ (مجموعه ١١٣١) سنة ١١٣١

وهناك ايضا درجة عالية من تكامل الاشكال النائية في الاطر الناتجة عن ذلك وقد تصح المظاهر الاخرى واصحة حين يتم تحليل التصميم المفردة . فهي القسم الاسر المروق لورقتين ختامتين مثلاً يجد المرء تفاعلاً داهياً لعناصر مختلفة بررت في تصميم حيوي وهكذا فهي الوقت الذي نكون فيه الدائرتان الكبيرتان المصاحبتان للمحور العمودي متداخلتين محد دانهما ومتوالتين . تكون اصاف الدوائر الجاية مفتوحة باتجاه الاطراف . الامر الذي تولف معه امتداداً تكملانياً وراء الاطر والاشكال النائية هي الاخرى لها اتجاهات نحو الخارج ايضا وفي نفس الوقت تجد ان الهجوم الدامية والاشكال المصوغة على سبط (٧) والمستعملة كعاصر صغيرة ملء الفراغ في العجوات ، لم تتح اشكالا وتراكيب سطحية متابة حب . واما تضفي صفة حيوية

القرآن الكريم مصط حروة لمسية (اسانيا) ١٢٨٧م (١٨٧٨ م) القياس (١٧٥ × ١٨٥ سم) بحرفة
١٧٥٩ ورقة (١) الصفحة اليسرى مكتبة جامعة اسطول



على الصورة ذاتها . ولعمري الاحتفاظ بالمظهر الهندسي للصيغة مُجمعت الأشكال الثانية هي الأخرى شكلية خاصة . وتوجد في مركبي الرقش العربي صفة خاصة وعلى امتداد المحور العمودي أشكال ذات صفات خاصة . وهنا نجد أيضاً جهداً أريد به ربط المروحة الحلية التي في الهامش بالحقل الحرى وذلك عن طريق استعمال الوسائل الجمالية . وقد تم هذا العمل تكرار المقطع العام للمروحة الحلية الكبيرة وتركيبها معاً في دهرتين من أرهاق اللوس . والخواشي الخفيفة للمروحة الحلية التي في الهامش بالعدد الثالث عن طريق الدوائر المتداخلة والتلوين المندرج لأرهاق اللوس . والخواشي الخفيفة للمروحة الحلية التي في الهامش ومع أن هذه الصفة لا يمكن تحديدها لما لها من ارتباطات مكاتب إلا أنها موجودة ويمكن اعتبارها مظهراً مميزاً للفن الإسلامي مد أن وجد هذا الفن في أوساط كثيرة أخرى . ومن ناحية التلوين التي أيضاً يرى الصفة تمثل تقدماً يعوق الأمثلة السابقة سب اتساع مدى تلوينها .

ومد منتصف القرن الثامن . حين استطاع أحد أفراد عائلة الخلفاء الأمويين (١٤٢) أن يهرب من سوريا إلى أسيا . وأن يؤسس إمارة « فرطة » أحد الفن الإسلامي العربي بعكس تفصيلاً للأشكال السورية ولا سيما النوع القديم منها . ويتضح هذا الأمر في نسخة قرآن كتبت في « ملية » سنة ١١٨٢م (١٤٣) وهي مخطوطة الآن في (مكتبة الجامعة) بـاسطنبول تحت رقم (م س أ ٦٧٥٤) هذه النسخة لها ذات الشكل المربع الذي تميزت به السح القرآنية السابقة جداً والتي كتبت على الرق ولو أن الورق في الجزء الشرقي من العالم الإسلامي كان قد أصبح مادة مميزة في القرن الحادي عشر . وللمرة الثانية فإن الوحدة الرئيسية التي تطور منها مجموع التصميم تمثل في شكل المربعين المتداخلين اللذين عرفاهما في عرة مخطوطة مكتبة « بيتي » على أن هذه الواة البسيطة ما لبثت أن تحولت إلى تصميم معقد راح يثير دهشة متديعة . فالاشربة المخططة تعبر الانحاء باستمرار وتغير حتى القطع الدائرية إلى خطوط مستقيمة وبالعكس . وكانت نتيجة ذلك أن كل بوصة من الفراغ الموجود قد ملئت بالنساي وتظهر هذه الجملة المركبة في شكل شبكة ذات خطوط بيضاء اللون رفيعة صفت على خلفية منسوجة وهي طريقة العرض التي تطورت قديماً في بلاد الخلافة الشرفية . وتؤلف الأشكال الدائرية تالياً راحياً مع الأشكال الثانية في الروايات ومع الأشكال المصغورة في الحاشية مما سبق أن صادفناه في القرآن الذي حطه « أس الواب » . وما وجد الشكل الذي في الهامش يرتبط مرة أخرى بالتصميم الرئيس عن طريق الوسائل الجمالية . فيعيد الهيئة المركبة على نطاق أصغر . ويضم اشكالاً ورقية مجردة مرتبطة بتلك الأشكال التي تزين الأجمة الأربعة .

ظهر في الصف الثاني من القرن الثاني عشر أسلوب دولي جديد يستند إلى صور الكواكب المعقدة في العالم الإسلامي وبلغ هذا الأسلوب ذروته في منتصف القرن الرابع عشر . ففي ذلك القرن التزم حكام سلطنة المماليك في مصر وسوريا ، وكبار موظفيها على وجه خاص ، بالنساج وترويق السح القرآنية الكبيرة الجميلة التي لم ندل على ورعهم حسب ، بل عرست كذلك في كثير من الأماكن العامة للعامة ، مقدار سطوتهم ومكانتهم في السلطة .

ولعل خير مثال لطيف على ذلك يتمثل في صورة غرة نسخة من قرآن كبير مخطوطة في دار الكتب المصرية تحمل اسم « أرفعون شاه » (١٤٤) الذي يؤرخ المخطوطة ما بين سنة ١٣٦٨م و ١٣٨٨م . فيها نجد التركيب المؤلف من ست عشرة نجمة مديّة في وسط الصفحة . وهو يملأ المربع الوسطي نصف واسع من التركيبات المصنعة . وفي الأعلى والأسفل أحزمة من كتابات تبين كيف أن الكتابة هنا - وهي ذات شكل كوفي قديم - قد أمتزجت بالتصميم كله .



القرآن الكريم المخطوط حسب إرجون شاه صفة مزودة مصر ١٢٦٨ - ١٢٨٨ م (٧٧٠ - ٧٩٠ هـ) للناصر
٥٠٩ × ٧٠ سم (مجموعة رقم ٥٤ دار الكتب الوطنية ، القاهرة

وهناك عصر مهم آخر في صورة العرة هذه تبرزه اطرار مختلفة تؤلف - ماعدا حاجر دقيق واحد - اشكالا ثمانية ونقوشا عربية الطراز والارهار التي استعملت ها هي ارهار اللوتس الصبية ، وبات « القرمل » وكان هذان النوعان من الارهار معضلين مد ان ادخل العرو المدوني عناصر الشرق الأقصى في فن الشرق الأدنى . اما التصميم الذي في الهامش فقد رسط مرة اخرى في شكل جمالي مستدوق بالحفل الرئيس ، وذلك اولا لتكرار تحديد النواة المدورة لصورة الحجة الوسطى ، وثانيا باستعمال الرخاوف العربية داخليا ، وارهار بخورة نمائلة في صفاتها للعناصر الرخوفية الموجودة داخل الاطار الخارجي . هذه الصفحات المروقة تمثل اعلى شكل من اشكال التصوير غير المعترض عليه في العالم العربي الاسلامي . ومع ان اقراصها الخشبية وتركيباتها المتعددة الاصلاخ المشابهة للحجوم كانت مشتركة صفة عامة مع الشمس - كما هو ظاهر من الكلمة العربية « شمس » - فان هذه المنتجات ذات الفكرة والهدسة المجردين قد تجاوزت ابعاد الاشكال الحافدة للعالم المادي . ذلك لان هذه التراكيب المصنوعة من خطوط مستقيمة وقطع من دوائر قد بلغت درجة اعلى من الشكل الاساسي لكمال الدوق والجمال . وهذا نوع من المثالبات الافلاطونية التي يقو عليها « سقراط » في مقالاته بان « جمالها ليس بسيما مثل جمال الاشياء الاخرى . بل هي على الدوام جميلة بشكل مطلق » . فهي هذه المرحلة والمحتوي طمرت هذه التصاميم دون شك ، بمعنى اصافي روحي محدد ومع ذلك فانها سبب تغيرها لم يعترف بها كرموز ذات صفة دينية

وهذه الصفحات المروقة مهمة من الناحية التاريخية ايضا . ذلك لانها هي الرسوم الوحيدة التي كان لها تطور عالمي متواصل يمكن تعقه خطوة بخطوة . ومن ناحية اخرى كانت هذه الاشكال المجردة بالاعرى . اكثر تأثرا في العرب من رسوم دوات الارواح . ذلك لان اشكال التصاميم في الكتب العربية قد استعادت من التصاميم العربية . ويمكن ان نشهد تأثرها حتى في اث بعض المشاهير من استاندة عصر النهضة الاوربية . وهكذا يرى ان التراكيب التي نشه العرة التي صورت خلال العرب شامي عشر في مدينة « بلسية » كانت تمثل صفة غير مباشرة - بمادح تصاميم دوات العقد « اكاوية ليونار دي فنشي » (١٤٥) والتي بدورها اوحى الى « دورر » (١٤٦) بلوحة « العقدة السادسة »

والشهي الذي قد يعتبر المرء ناقصا بين الحبة الوردية في مخطوطة بلسية القرابية والجمه في مخطوطة « ارغون شاه » . القرابية ايضا ، يظهر في شكل تقليد لكثافة كوفية نُقشت على باب بربرية تعود الى القرن الذي عشر لمعد « بومود » في كندرانة « كابوسا دي بوعليا » بمدينة « ابوليا » في حوبي ايطاليا . ولقد ظلت الحمة التي وحدثت في نسخة « ارغون شاه » القرابة شائعة الاستعمال في فن المدجنين باسبانيا . والاعجاب الكبير بهذه الاشكال المجردة لم يثر دهشة معتققي الدين الاسلامي في ذلك الوقت لان مثل هذا الطراز من التصوير كان يعبر ، صفة رسمة وميم . هو الشكل الذي يعبر عن المسلمين في ذلك الوقت ولهذا السبب كان هذا الطراز احد الاشكال الملائمة لرويق كتابهم المقدس (القرآن الكريم)

المرحلة النهائية

٥

حتى يؤمر فينفخ وآلقرن شبه البوق ودائرة راس البوق عرض السموات والارض وهو شاخص بصر

لخوا العرش ينظر متى

يؤمر فاذا انفخ فيه

صعق من السموات

ومن في الارض الامن

شاء الله قالت

عايشة رضي الله عنها

قلت لك يا احبار

سمعت رسول الله صلى

الله عليه وسلم يقول يا

دع جبريل وميكائيل

واسرافيل اما جبريل

وميكائيل سمعت بهما

في القرآن واما اسرافيل

فما خرج عنه فقال

كعب الاحبار اني ملك

عظيم الشأن له اربعة

اجنحة احدها في

المشرق والاخرى في

المغرب والثالث تسربله

من السماء الى الارض والرابع التمس به من عظمة الله تعالى قدما

تحت الارض السابعة ورأسه

انحدر الى اركان قوائم العرش وبين يمينه نوح من جوهرة فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباده امرا امر القلم

ان يكتب في اللوح الى اسرافيل فيكون بين يمينه ثم يتهي الى ميكائيل عليه السلام وله اعوان في جميع العالم

حتى لا يركب في المولدات فيفخون فيها ارواحها فيها فيصير معدنا وحيوانا ونباتا وهي القوى التي بها حياتها



من كتاب (عجائب المخلوقات) للقرويني . الملك اسرائيل . العراق على الاكثر . ١٣٧٠ - ١٣٨٠ م (مجلد)

الرسم (١٦١ x ١٧٥ ملم) مجموعة ٥١ - ٥٢ متحف موزي للفن والشعر

المرحلة الاخيرة في التصوير العربي

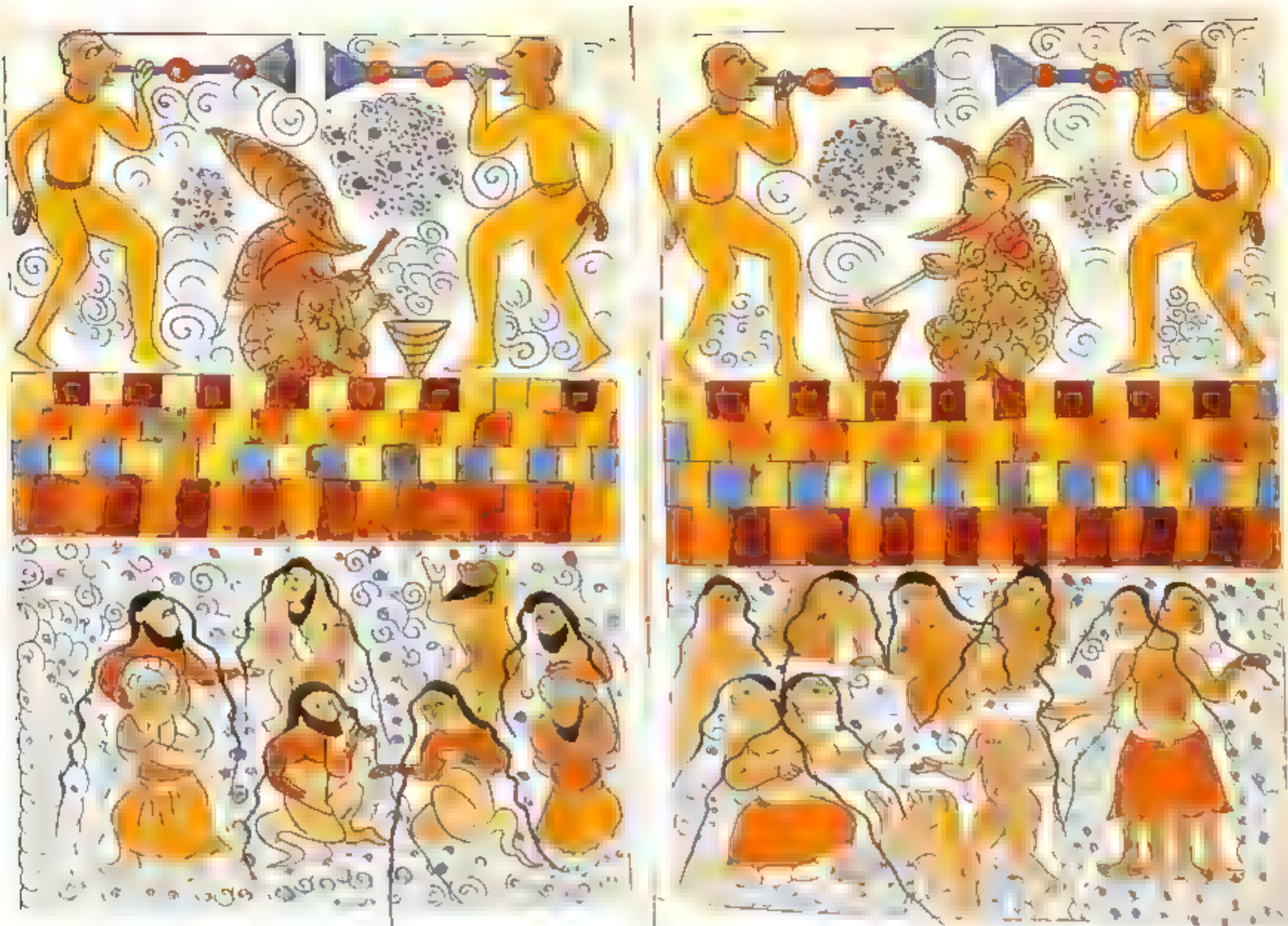
ما الذي حدث لفن التصوير عند العرب بعد سنة ١٢٥٠م ؟ في حقل تزويق القرآن استمر الاسلوب المميز حتى افتتاح « مصر » على ايدي الاتراك العثمانيين سنة ١٥١٧م . فها وجد نفس الالبهة ومواضيع مشابهة وان كانت في بعض الاوقات اكثر خشونة ، واقل دقة في الاخراج من ناحية فن التلوين . وحتى بعد سقوط السلالة المملوكية الثانية ظلت السمات الزخرفية للتزويق المملوكي موجودة بصفة مرضية . غير ان التصاميم التركبة حسب الطريقة الفارسية اصبحت طاغية بشكل متزايد وحلت محل التراكيب الهندسية على وجه التخصيص .

وكانت الصورة التي نعد لرسم المسند اكثر تعقيدا . فالمخطوطة التي يظهر عليها وكأنها آخر مخطوطة مهمة ، كانت قد كتبت على اكثر احتمال في حوالي سنة ١٣٧٠ - ١٣٨٠م في العراق . وهذه المخطوطة تتمثل في نسخة كبيرة الحجم كثيرة الصور من كتاب « الفروبي » (عجائب المخلوقات) . وكانت مخطوطة في مجموعة « راره » وهي الآن في معرض « فريزر للفن » في واشنطن (٥٤ - ٢٢ - ١١٣) . مرسوم بعض الحيوانات وطرز الملابس واغطية الرأس للاشخاص المصورين التي رسمت حسب الاسلوب المعمول المتأخر . تكشف عن حقيقة مؤادها ان هذه المخطوطة كانت قد اجرت في آخر فترة من حكم المغول حين كان العراق وغربي ايران يحضمان لحكم السلاطين الجلائريين السائرين على النهج الفارسي (١٤٧) ومع ذلك فما يزال هناك قدر كبير من القيم الفنية السابقة في هذه الرسوم ، وان بعض الاشكال ، من ناحية الصيغة التصويرية ، جدا قريبة من الرسوم الموجودة في مخطوطة « ميونخ » لنفس الكتاب . ومهما يكن الامر فان ضخامة صورة « اسرائيل » (١٤٨) رئيس الملائكة ، والوانها القليلة المزوجة ببهارة ، قد رسمت كلية بالطريقة العربية . وكذلك التركيز على الموضوع الرئيس في امتداد اي شكل من اشكال الخلفية . فالمظهر الحيوي في هذا الملاك وهو يحطو الى امام وينح في صورة بامر سماوي . هذا المظهر يبدو واصحا بصفة خاصة اذا ما قورن مع الملائكة الصحاح الاجساد الجامدين المصورين في ممسة الغرة التي تصمها « مقامات الحريري » المؤرخة سنة ١٣٣٤م والمخطوطة في « فيينا » . ومع ذلك فان هذا المثال المتقدم يعطيا دليلا على واحد من التفاصيل الغريبة التي تفتتها العين في التراكيب المصورة والمتشكلة في الوشاح الرمافي دى النهايات المدية المردوجة الذي يرتديه الملاك . بالنسبة الى الصورة المملوكية المأخوذة من هذا الاصل براها بمثابة في شكل اطراف صغيرة لحزمة مضغوطة متجهة الى الداخل وتلك صفة توسعت الآن حتى جاورت كل النسب ، وبدلا من المعنى الوظيفي نجد ان هذا التفصيل قد تحول الى مجرد عنصر من التصميم ليس الا . ولقد غدا هذا الكتاب النموذج الاصيل الذي استنحت عنه مخطوطات شه معاصرة متأخرة مخطوطة الآن في اكااديمية العلوم في « ليمراد » وفي مكتبة جنتريني في « دبلن » وفي المكتبة الوطنية في « فيينا » ، وفي المكتبة العامة في « نيويورك » .

الرجوع ص ٧٨

الرجوع ص ٢٨ - ٢٩

الرجوع ص ١١٨



من كتاب (فنون الدنيا وصناعاتها) للشيخ أحمد المصري المير للفرش في نهاية العالم - سوريا أو مصر على
الاسكندر. ١٥٦٣م (٩٧٠هـ) مقياس كل صفحة (١٩٢×٢٦٠ ملم) بحسب رولان ١٦٣٨ التوركناف ١١٨ و ١١٩
مكتبة متحف طوغيو سراي. اسطنبول

وبعد هذا الجهد الأخير أصبح من التصوير العربي الاسلامي اما خاصاً لاساليب غير عربية . او انه هبط الى ادنى مستوى
في وهكذا وحدها المؤلف الفارسي المعروف باسم «عجائب الخلق» المسبب الى «الطوسي» (١٤٩) والذي نسخ سنة ١٣٨٨م
للسلطان «أحمد الخلائقي» (١٥٠) قد وضع في اسلوب فارسي ظاهر (المكتبة الوطنية بارس مادة فرس رقم ٢٣٢) وكذلك
المخطوطات الخلائقية الأخرى تحمل ذات الانتباه الى حد اعمد . والحقيقة ان المخطوطة الخلائقية الشهيرة باسم «حمة»
للخواجة «كرماني» (١٥١) والتي صورها «حمد» (١٥٢) في «عداد» سنة ١٣٩٦م كانت فارسية في روحها وتعبيرها تماماً
(المتحف البريطاني ١٨ - ١١٣) . ذلك لأن اسلوبها سيء عن جوهر الطريقة الفارسية الناصحة التي عرفت في العهد

التيموري (لعرض الاطلاع على الرسوم اطر كتاب « ناسيل غراي » عن « التصوير الايراني » ص ٤٦ ، ٤٧) . وهناك مخطوطة
معداة ثابة ، وهي الاخيرة ، تعرف بمخطوطة « كتاب الخمسة » الذي وضعه « الجمالي » (١٥٣) سنة ١٤٦٥ م وهذه يمكن
تمييزها تماماً عن فن التصوير عند الفرس (مكتبة الدائرة الهندسية : احلاقيات رقم ١٢٨٤) .

والكتابات كلاهما يوضحان حال العراق فقد الال مقامه صفة قاطعة كمركز لفن التصوير العربي . اما في عالم
شرقي البحر الايصر المتوسط ، وبعد ان انحطت القيمة الفنية لرسوم المسامات في ظل سلطنة المماليك الثانية ، اي
البرجية ، فقد حدث نوع من الانتعاش ، خلال القرن السادس عشر . ولعرض الدليل على هذا الانتعاش نوفر لذيذ مؤلف عن
وصف الكور عي جدا بالصور . ومؤرخ في سنة ١٣٦٣م وهو يدعى (قانون الدنيا وعجائبها) لمؤلفه « الشيخ احمد المصري »

من كتب (مصاب المخلوقات) للقروبي . صورة برج الدور . القرن الثامن عشر الميلادي . على الاثر القياس
(١٢٢٥X١٢٢٥ ملم) مادة عرب ٤٦٣ ورقة ٣٧ . المكتبة الوطنية في مودع

ويعتبرون انهم ملأوا الديار والعرب تشاءم بالديار الاو مقترين بخداية هذا المصور



تولبة التوبس وهما نجرن كواكبها ثمانية عشر كوكبا في الثورة وسبعة خابز

(١٥٤) محفوظ الآن في «متحف طوبقيو سرامي» باستنبول (روان ١٦٣٨) . وصيغة عنوان هذا الكتاب ما ترال ذات اسلوب ملوكي . وهي تشير الى ان المخطوطة كانت قد انجزت في مصر ، او قد تكون - على اكثر احتمال - في سوريا ، اذا ما حكمنا على ذلك من الرسوم المعمارية الكثيرة . غير ان معظم المنمنمات في المخطوطة تكشف عن اساليب عربية وفارسية وتركية ، ينما يرى البعض منها يحمل حتى المظاهر الهندية والاوربية ايضا . والرسم النموذجي من هذه المخطوطة يمثل في تركيب يتد على صفتين كل جزء منه بين طبالا وزمارين فوق منظر لمخلوقات عربية يفصلهم عنها جدار . وهذا الرسم يوضح احدى العقائد عن اسطورة «الاسكندر» والتي اشير اليها في القرآن الكريم (السورة ١٨ الايات ٩١ - ٩٨) (١٥٥) وطبقا لذلك فال «ياجوج» «ماجوج» ، وهما شعبان شريران ، قد حسا وراء سور مبيع شاده احد الفاتحين العظام . ولذلك سظل هذه الاتهام - الى ان يفتح بالصور يوم الاحرة - مجموعة من تدمير العالم . وكما يشير اليه الموضوع في اسفل الصفحة اليسرى فان التصوير يخطط بين هذا المفهوم لفلسفة الحشر والنشر . وبين اعتبارات لمخلوقات غريبة اخرى . ذلك ان صورة الرجال ذوي السيقان الهزيلة الذين ينتظون اكتاب ضحايا من المسلمين المعانين ، انما تمثل بالطبع شكلا مشهورا لحادثة في «رحلة السندباد» الخاصة ، لكنها مع ذلك ظهرت في كتاب «القزويني» «عجائب المخلوقات» ، وفي نصوص اخرى ، بل ان هناك سلسلة تصويرية اوسع تميز المخلوقات الغريبة التي تشاهد في القسم السفلي من ناحية اليمين حيث يرى رجالا برؤوس مزدوجة . كما شاهد رجلا بلا رأس وقد برز وجهه من بين كتفيه . ورجالا من دون افواه . وآخرين بأذان كبيرة . وكما اوضح «رودلف وتكور» فان هؤلاء الجبابرة لم يكونوا وحدهم الذين احتلوا الصفحات الاخيرة من كتاب «القزويني» «عجائب المخلوقات» . حب بل ان هذه المخلوقات منذ ان وصفها لأول مرة (كيبلس الكيدوسي) في اوائل القرن الرابع ق.م . و «مغاستيس» (سنة ٣٠٠ ق.م .) ، قد اصحت من «عجائب الشرق» في مخطوطات عن الجغرافيا والعلوم الطبيعية ، وفي موسوعات وكتب عن الكون ، وفي الخرائط والمنحوتات الكسبية ايضا .

ويشير ايجاز هذا الرسم الممتد على صفحتين الى ان هذا التصوير ، مثل التصاوير الاخرى في نفس الكتاب قد تم ايجازها بتوجيه قصري ، وهو يكشف في ذات الوقت عن قوة فطرية في التصميم ، وعن ازدياد بالتفاصيل غير الاساسية التي تفتن المشاهد المصري . ومع ذلك فعيننا نقارنه مع التركيبات السابقة تلاحظ فيه بعض التغيرات الداخلية ظاهرة بجلاء . ذلك ان رسوم الاشخاص مسطحة تماما وقد ملئت خطوطها الاولى ملون أو اشكل مسطحة وصبوب وجود اي تداخل في الرسوم ، كما ان العناصر الفردية في ترتيبها الخالي من الفراغ وفي تخطيطها قد صيغت بشكل يجعلها تشبه بالرسم الزخرفي . كما يجد المرء امثاله على قطعة من سيج أو على صندوق مطلي . وقد تمرر هذا المظهر الزخرفي مرة اخرى باللوايب الخزفية التي كانت تحتل كل فراغ موجود بين الرسوم . في حين ان هذا المظهر يدل على الخوف من الفراغ وهو الصفة المميزة لهذا الفن ، ويضفي على التصاوير صفة حيوية ايضا . وليس من شك في ان التركيب الاشائي العقلي ، والصفات الجسمانية للرسوم السابقة ، والتي هي اكثر وضوحا في تصاوير القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، قد اختفت ، او لن الاضطراب قد جعلها تصح زخرفية خالصة وتستعمل لملء كل مكان فارغ كما يزيد ذلك في مظهرها الفني الشعبي

وبالمقارنة مع التأثيرات الكثيرة الواضحة في هذا النتاج الذي تحدثنا عنه الان ، فان الزخارف الجدارية المطلية من صالة الاستقبال في احد المنازل بمدينة « حلب » (سوريا) والتي يعود تاريخها الى سنة ١٦٠٣م (متحف الدولة في برلين) ، قد صيغت

كلها على النمط التركي العارسي دون أن يجد فيها أي مظهر عربي قط . ولذلك فإنها هنا تكون ذات أهمية خاصة من ناحية واحدة هي اظهارها الانتصار الكامل للفن الامبراطوري الجديد . كذلك تُظهر هذه الزخارف أن صاحب المنزل المسيحي قد اصر على أن تكون فيه موضوعات دينية مسيحية من امثال صور « المنراء والطفل » و « العشاء الأخير » و « رثصة سالومي » التي اضيفت الى الموضوعات الديوية . كذلك عولجت الموضوعات المسيحية أيضا في عدد من المخطوطات . كما وجدت مخطوطات وزخارف جدلية أخرى ذات اتجاه شمسي وهي تقرنا كثيرا من الفن الشعبي أو الزخرفي الخالص حيث نرى في الموضوعات الخشبية المطبوعة في الملل السورية التي تعود الى القرن الثامن عشر والتاسع عشر . استعارات من الفن الاوربي تم استعمالها وعلى الاخص في تصوير مداحل المدن .

ويمكن ان يُدرس تأثير الكثير من هذه الاتجاهات في نسخة من كتاب « عجائب المخلوقات » للقرويني تعود الى القرن الثامن عشر على أكثر احتمال ، وهي مخطوطة في مكتبة الدولة في ميونيخ (فصل عرب ٤٦٣) . فهذه النسخة مثال نموذجي للمجموعة التي حافظت - كمؤلفات علمية - باحلاص تام على النهج التصويري القديم . واحدى المنمنمات التي تمثل صورة « برج الثور » في الملك يبدو عليها ماها لم تكن اعتيادية ومع ذلك فإنها جاءت بشكل مرضي (الورقة ٢٧ من الجهة اليمنى) إذ انها تظهر لنا نصيبا رمزيا في وسط ملون معني وذو افهام مرهرة ، رسمت بأسلوب ريفي قد يكون نتاج اية مجموعة من الفنون الشعبية . بدلا من أن يشاهد الحيوان كلية ، كما هو الامر بالنسبة الى كثير من صور الدوح الاسلامية الأخرى ، لا نرى هنا سوى الربع الامامي من الحيوان وما حوله حسب وذلك في مطابقة واضحة مع النهج الذي وجد في التصوير الاسلامي في مخطوطة يعود تاريخها الى سنة ١٠٠٩م هي كتاب « الصوفي » المعروف باسم « كتاب الكواكب الثابتة » المحفوظ في مكتبة بودلين (مجموعة مارش ١٤٤) . ولكن في الوقت الذي لا يزال فيه « الثور » حيوانا عيفا ذا جسد هائل ، ورأس حس التاسق ، وفرو طوبية ، فاما لا نراه هنا يشبه الحيوان الاصلي كثيرا بل كحيوان مجزء له سيقان جد قصيرة ، وفرو صغيرة تثير التسفة ، واكثر من ذلك كله أهمية نجده برأس كبير ومشوه قليلا برزت منه عيان ماكتان تتطلع الى الالحدود . وهذا كله بشير اطاعا بالكآبة والغم ، ولو بدرجة بسيطة ، للعين المصرية التي تذكر باستلام لوحة « غورنيكا » للرسم يكسو (١٥٦) فهذه الصورة المشوهة المتوردة المحزنة يمكن أن تعتبر في الواقع رمزا للنهاية المحزنة التي انتهى اليها التصوير العربي .

لماذا افترض التصوير العربي قبل أو انه بفترة طوبية سقت تلف الحرف العربية الاسلامية الأخرى ؟ هاك ثلاثة اسباب رئيسة يبدو انها كانت هي المسؤولة عن هذا التطور . واول هذه الاسباب أو العوامل هو تأثير السيطرة الأجنبية . ذلك لأن مصر وسوريا في عهد المماليك كانتا تخضعان للاطمين من الاتراك ، وتدار شؤونهما من قبل اترك وامراء اجانب آخرين وكلهم كانوا ارقاء في الاصل ، وبعضهم يصعب عليه حتى التكلم باللغة العربية . وبالإضافة الى ذلك فإن بعض المناظر المحددة لتنظيم البلاد تنظيما اقطاعيا قد لعبت دورا اسليا ؛ ذلك لأن الارض كانت تمنح لغرض العيش حسب ، ولأن الامراء لم يكونوا يعيشون في مقاطعاتهم قط وانما في القاهرة أو المراكز الادارية الأخرى . وكما أوضح « برنارد لويس » فإن هذا النظام قد جعل قيام طبقة مستعربة من ملاك الاراضي الارستقراطيين أمرا مستحيلا ، ولم يتح قصورا من الطراز الذي كان شائعا في عهد الامويين بسمح الرسامين بمجالات كبيرة لمزاولة مهمهم وفي خلال الفترة ذاتها كان المسراق - ولم يكن في ذلك الوقت أكثر من اقليم على تخوم ايران حكمه المول ثم الاتراك - مفصولا عن بقية العالم العربي . واخيرا فإن الاقطار العربية الكبرى الثلاثة ، مصر وسوريا والعراق ، قد اصحت تخضع

لليطرة العشائية التركية . وكانت مواقعها الاقلية بين اراضي السلطنة الواسعة قد عجلت في عملية التدهور هذه مدد ان احدث الابعاض الحصارية المختلفة تتطور في العاصمة الامبراطورية « اسطنبول » والتي اصحت الان تفرص معها على التقاليد القديمة وشرح يقتدى بها في كل مكان ، ولكن دون ان تنجم عنها فائدة ذات اسلوب جديد .

والعامل الثاني هو الاصطاط الاقتصادي والاجتماعي الشامل في سلطنة الممالك من القرن الرابع عشر وما بعده . وكان هذا الاصطاط يعود الى سوء الحكم الاستبدادي . وفساد الادارة وعدم كفاءتها . والى السياسات المالية والاحتكارية المدمرة . واستغلال الطغفات العليا . واحيرا الى التحلي عن « مصر » باعتبارها طريقا تجاريا الى الهند والشرق الاقصى . بعد ان اكتشف « فاسكودي غاما » الطريق حول رأس الرجاء الصالح « (١٥٧)

والعامل الثالث هو انتصار المنسكين بامداد الدين . وهذا العامل لا يعني ظهور موقف لا يحتمل من الاشخاص حسب بل لا يحمل حتى وجود الفن واي من من هذه الشائكة . فحين مثل الفقيه والمفكر الاسلامي الشهير حذا « المرالي » (١٥٨) (الذي توفي في سنة ١١١١م) من قل تلامذته في آخر فترة من حياته عن نوع العلوم التي يصحهم بدراستها والعلوم التي بدونها . اجابهم في رسالة بان عليهم ان يشغلوا انفسهم بهذه الموضوعات التي يطوبها ذات قيمة ان كانوا يعملون الحياة لمدة اسوع واحد حسب فهو لم يستعد على وجه التحديد . الطب والعلمك والشعر وحدها بل واستعد حتى علم اللاهوت العقائدي والقانون الكنسي ايضا وكذلك يصحهم بان لا يصبوا من هذه العم الكبيرة في هذا العالم الا بالقدر الذي يحتاجون اليه ان كانوا يريدون الحياة لمدة سنة واحدة ليس الا . فمثل هذا الموقف قد يكون استثنائيا في نفسه وفي اجابته الى الاهتمام بالآخرة . لكن روح التمسك الشكلي بالدين قد ادت بشكل عميد الى الفناء على المادرات الفردية . والى تجميد التعاليم الفكرية . واحيرا الى الاصطاط الروحي وهذا يعني من الحاجة العملية الاعتماد بصفة خاصة على مذهب حنة التكوين مأمونة الاشكال لاستبعاد المادرات الجديدة والفردية . ولقد كان من المتطاع ان تنسر الصور والحرف التقليدية التي نستلهم في المنزل . وكذلك العروس الملكية الرسمية والمناهي الدينية . ولو في ربي حرد محدد . غير انه لم يكن هالك اي محال فيما بعد لمراولة الشاط المحطوري تصوير الاشخاص عن طريق تفصيله المشكوك فيه للابداع الفردي . هي حقل المبداء الطمي والتقى وحده . اصح التصوير ذا فائدة معترف بها بطريقة محدودة استتاجية شبه فية

وهذه التعليقات على اسباب اذئار التصوير العربي قد اصحت على هذه الخاتمة نوعا من صفة اعلان مأنس . ولما كان الامر كذلك فالظاهر ان من المناسب في هذه النقطة ان نطرق الى تطور هذا الفن من ناحية تفصيلية اسمى . وان نرى فيما اذا كان مستطاعا ايجاد معنى للعرض وللوحداية التي يمكن ان تحت تاريخه . والمساءة هي . ان كل ما هو ملائم في ذلك الانتاح الفني السابق للقرن الثاني عشر . يبدو لاول وهلة وكأنه يختلف جد الاختلاف عن انتاح القرون المتأخرة

وهذا محتوى داخلي معين في تاريخ التصوير العربي قد كشف عنه ذات الياق . في بداية العصور الوسطى وفي نهايتها يتألف من اسلوبين معصليين . فهناك اسلوب حرد حيوي وواقعي يؤدي . بصفة مباشرة أو غير مباشرة . الى الاشكال التذكارية . لهرولة الحركة والمعلقة في العال . وتنصح هذا التحول اولا في التبدل من الفن الاموي الى الفن العباسي . واحيرا في الانتقال من الاساليب العباسية المتأخرة في العراق الى الاساليب المصرية والسورية في ظل المماليك . ولقد كان هذا الاستقطاب نتيجة لما درته الاسلام من مدينين فنيين متصارعين هما . قم العالم الفني الكلاسيكي والعالم الشرقي . ففي بعض الاوقات كانت مطامح

السلطة والتبعية السياسية تملئ الفضيلة بشكل واحد من أشكال الفنون ، وفي اوقات اخرى ادى التكوين العقلي للطائفة المسيطرة التي كانت تمثل البلاط أو الطبقة الوسطى الناهضة في المدن ، الى انتقاء خاص للتعبير الفني الملائم . غير ان هناك عصباً كان متأصلاً في الفن حتى في مثل هذا التطور المزدوج لان التصوير العربي كان مشتقاً الى مدى واسع من الفنون التصويرية الكلاسيكية المتأخرة . ومثل هذا الاصل لا ينطبق على التصاميم التي كانت تحذو حذو النماذج الهلينية أو الرومانية أو البيزنطية حسب بل وحتى على النماذج ذات الصفات الشرقية البائدة الاهمية ونمى بها النماذج السامانية ، لان هذه كانت تمثل الفن الكلاسيكي المتأخر ولو انه ذو نشأة شرقية . ولقد استطاع هذا التراث القائم على اسس كلاسيكية ان يضمن الديمومة لبعض الاشكال التي كان التصوير المعبر لطيات الملابس أو ايماءات الكلام فيها ، تمثل مظاهر تالفة .

ويبدو ان وحدة التصوير العربي قد اثير اليها ايضا في ثلاثة مواضيع كبرى ، اثنان منها كانا شائعين في تاريخ التصوير الحافل بالنشاط ، في شكل تعبير حضاري ، في حين كان الموضوع الثالث يمثل تطوراً اساسياً وطبيعياً معاً . ويتعلق الموضوع الاول بالسلطة والحكم وكان هذا فيما سبق يمثل الفكرة الاساسية في الفن الاموي ، وظل موجوداً في صور الفرر المملوكية . وكان هذا الموضوع في دلالاته الفردية وفي تراكيبه التصويرية من العصر العباسي وما بعده يمثل في جوهره الاتجاه الفارسي السابق للإسلام ، لكنه كان ملائماً تماماً لمجتمع العصور الوسطى الذي كان يحكمه غالباً حكم طغاة .

اما الموضوع الثاني فهو موضوع علمي ظهر هو الآخر خلال العصر الاموي بهز في التصوير العلمي للسماء المرصعة بالنجوم في العروة المقبة للحمام الذي وجد في « قصير عمرة » ، ومن ثم في المخطوطات الفلكية خلال العصر العباسي ولا سيما مؤلفات « الصوفي » المصورة الى ان بلغ اوجه واشكاله الكثيرة التباين في كثير من الكتب المصورة التي زوقت خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وهذا هو ما تبقى من النهج الكلاسيكي بصفة جوهرية وهو يعكس الانجاز الحضاري الرئيس الذي حققته الحضارة الاسلامية وسعي به نقل العلم الاغريقي بشكل فعال الى الغرب اللاتيني

ويتحدث الموضوع الثالث عن نفسه نفسه . ذلك لان صور الحيوانات الناطقة أو الاشخاص رهباً كانت قد وجدت ، بشكل بدائي ، في المصورات الاولى لكتاب « كلية ودمنة » المفقودة الآن . ولكن بالنسبة الى الدور الاساسي والقوي جداً الذي لعبته اللغة في الحضارة العربية الاسلامية كان من الطبيعي ان تتطلب صفتها البارزة تعبيراً في ميدان التصوير ولا سيما من طريق الاشارات وهذا يطبق بصفة خاصة على المسمنات التي كانت تصاحب ذلك الاجار الكبير البليغ الذي تمثله « مقامات الحريري » وحدها ، بل وعلى الكثير من الكتب العربية . ففي العصر الروماني قبالاً ، كان حديث الفلاسفة والمفكرين واعضاء مجلس الفيوض يمثل في اشارات محددة . وقد اتبع المبحوثون هذه الرمية في تصوير المعلم السيد المسيح أو القديسين المهللين له . وهكذا قامت لغة الاشارات الاسلامية على اساس سابقة كلاسيكية . وبالنظر الى سيطرة الاجانب على البلدان العربية فان هذا التمجيد المنطور للعربية لم يمكن التوصل اليه الا بعد ان اصبحت الطبقة المتوسطة في المدن العربية قادرة ومتمتعة لاستخدام العناوين في تزويق كتبها العظمى . وبذلك اعطت شكلاً رمزياً خارجياً لما كانوا يعتبرونه انجازاً حضارياً رفيع الشأن . وعلى الرغم من اصله الكلاسيكي فان تأدية الكلام كان يمثل موضوعاً عربياً ، دون منازع ، في التصوير العربي . وعلى هذا ففي الوقت الذي يعجب فيه العربي حين يجد هذه المسمنات تحتوي بشكل دائم وواضح مناظر لاشخاص يتحدثون أو حتى حيوانات ناطقة ، فان وفرة هذه الرسوم والعلاقات التي تثيرها تكشف عن اهميتها الخاصة . ولم يكن تسلسل الاساليب والموضوعات الكبرى يدل على الانسجام الداخلي للتصوير

العربي حسب . ولا سيما على التشابك بين بداية العصور الوسطى ونهايتها . بل دلت على ذلك أيضا ما يمكن ان ندعوه بالعرض من هذا الفن ومن هدفه النهائي . حين كان الفنان الأموي يؤدي موضوعاته كل يعبر عن السلطة العالمية لاسياده الخلفاء . وعن « دار الاسلام » . ولذلك كانت الصور التي يرسمها تمايز رمزية لعقيدة سياسية . وحين أصبح الفنان بعد ذلك في القرن الثالث عشر يصور كما مخطوطة عديدة وغنية ، أكثرها شيوعاً تلك الكتب التي كانت تتناول الكون برمته ، فانه لم يكن لينتج صور النجوم والحيوانات والنباتات وحدها . بل كل - كما اوضحت النصوص المصاحبة لها - يعرض بشكل رمزي ، السيادة التي يحاولها الباحث في العالم المادي . وقد أصبحت لهذه السيادة الآن قاعدة علمية نتيجة للاعتراف بها أو لتطبيقها بصفة عملية وفي الأمثلة الأولى والآخرى معا كانت الرسوم تعكس نظرة واسعة ومتشعبة ذهباً للأمور الدنيوية . فقد استخدم أحد المثاليين دولة مبطنة تعمل عن طريق الفتوحات العالمية الواسعة ، بينما استخدم المثال الثاني الرجال المحترمين الذين كانوا جزءاً من طبقة « وسطى » تدعمها التجارة العالمية من الناحية الاقتصادية .

وبحلاف ذلك حين كان الخلفاء العباسيون وغيرهم من الحكام المتأخرين يمهّدون الى رساميتهم سمعة رحرقة فنونهم ، فان قصدهم من وراء ذلك يختلف تمام الاختلاف . هم يصورهم التسلية الملكية كأولاً بصورون ، بصفة رمزية ، الحياة المترفة في البلاط وامتيازات التاج ايضا . وكانت هذه التسلية في معظمها حية ، وكان البعض منها ، كالصبي مثلاً ، ذا طبيعة بدية ايضا ولكن في الوقت الذي كان فيه مثل هذا التصوير يبرز جرأة الحاكم التي لا تبارى في الألعاب ، فان تلك لم تكن لها اية أهمية عالمية وفي الأخير احدثت الطبقة المتوسطة هي الأخرى ندي رعيتها في تصوير اشكال متعها وتسليةها . وكانت بعض هذه المنح حية ايضا غير ان المشاركة المهمة أصبحت الآن . كما اوضحنا ذلك . ذات اساس فكري . مما يجد للمرة الثانية ان التصوير كل رمزيا الى حد كبير لانه ظل قائما الى امد ما يظهره الصورة الحقيقية . ذلك لان طبيعة الشعر المعقدة لا يمكن تصويرها ، ومع هذا امكن التعبير عنها صمياً . فقد اتيح الى الايماناء الكلامية كما يرمز بها الى لغة الشاعر . ذلك لان « القصة » المجردة لا تكفي الا لذي العقل الساج

ومن ثم نجد في وطيفة الفن ذاتها موازنة أخرى بين بداية العصور الوسطى ونهايتها . فمن ناحية يطبق هذا على الاعراض الكبرى للمناخ العام ومن الناحية الثانية يطبق على اشكال الاستمتاع المختلفة في الحياة الخاصة . وعلى هذا المستوى من التحليل لم يكن التصوير العربي محرد مرآة للحضارة . ولا صورة دائية للإسلام الذي ظهر في العصور الوسطى . حسب بل انه استوعب مفاهيم اوسع طاقا . اذ كانت له وظيفة رمزية

وتحدث والمظاهر الجمالية للتصوير العربي ايضا هي الأخرى عن تجاسها . وهذا التجاس قائم على الرغم من وجود العناصر غير المتكاملة والتناقضات الطارئة في اتجاه الاسلوب . بالنسبة الى المشاهد المصري هناك الكثير من المميزات الجلية . فهناك احساس قوي بالتركيب الذي كان ينظم بصفة زخرفية اشكالا مؤثرة تتجمع فيها مختلف الاجزاء بيساطة ، وان كانت في الغالب تمورها بحدود التأطير المحدودة . وكانت الألوان المستعملة قوية ولو انها ذات درجات محدودة . ولم يكن الفايون يجهلون التعبير عن العدد الثالث الذي كان يحصر في نطاق ضيق عادة ، في حين كانت الاشارات الى الية محدودة العدد بالأخرى وغالبا ما ترسم بشكل محور باستثناء اربع مخطوطات أخرى واضحة . فالرسوم البشرية لا شكل لها بالأخرى ، وهي بتكوينها الجسماني تكاد لا يمس بها تحت الارضية المفضضة غير ان التأكيد تركز على الوجوه وان كانت تظهر اشكالا ليست لاشخاص حقيقيين ، كما تركز

الاهتمام الكبير في رسم الصور البشرية على العيون والليحي والأيدي . أما صور الأشكال الحيوانية فإنها تكشف عن استيعاب حسن للمظاهر المهمة لكل واحد منها سواء ظهر في نقول واقعية أو محورة . وفي الوقت ذاته يبرز الابتعاد عن الطبيعة في معالجة رسوم النباتات والمناظر البرية التي غالباً ما تكون مجرد رموز محورة . وتظل كل هذه المظاهر راسخة بشكل ملموس عبر القرون . وقد كان هذا النوع من التصوير يمارس في مناطق شاسعة .

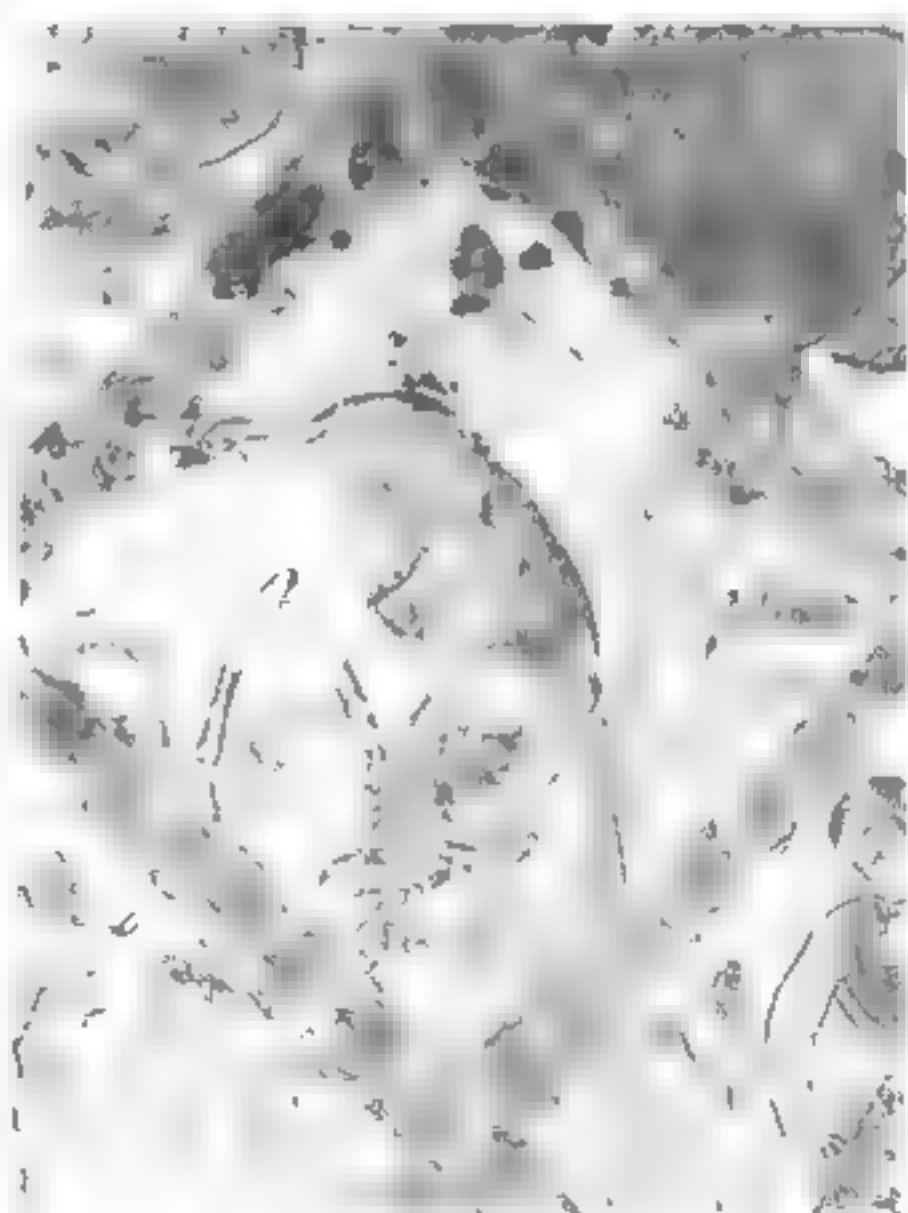
بعد أن حددنا كل الصفات المميزة للتصوير العربي رى من الضروري مع ذلك أن نبدي شيئاً من الملاحظة عن إبعاد هذه المظاهر السلبية مسألة تعود إلى الصورة أيضاً ، ولا يمكن القطع بحكم نهائي فيها دون الالتام بها . والواقع أن هذه الأبعاد قد تربك ذهن القارئ . فهذا الفن بطبيعته الثابتة لم تكن له أية وظيفة دينية . فهو لم يستعمل للملاحم ، ولا للشعر الدرامي ، كما هو الأمر بالنسبة إلى العالم البيزنطي المعاصر . وذلك لبب بسيط هو : أن الأشكال الأدبية هذه لم تكن قد وجدت في الإسلام . إذا لم نأخذ الفنون المسرحية الشعبية بعين الاعتبار . وكذلك لم يكن من المعتاد تصوير الوقائع التاريخية والأساطير أو القصص الرمزية ، وهذا لم يعط أي تعبير للأحاسيس الغائبة أو التخيلية . ولذلك فليست هناك صور شخصية . والجسم البشري - وهو أساس الفن الكلاسيكي - لم يكن له أي تقييم ، ولم تلعب المرأة سوى دور ضئيل . وأخيراً كان يصعب وجود أي انعكاس للجمال البقي الذي نجده في الفنون الزخرفية المعاصرة . وأذن ألا يثير هذا الأمر دهشة المرء حين يعلم بأن التصوير العربي ، بشكل حدوده ، هو ، بعد كل ذلك ، تصوير ضئيل الأهمية ؟ ومعنى آخر هل يعتبر المرء هذا التصوير مجرد من ناقص ؟ هنا سوف نتحدث الرسوم عن نفسها بنفسها ونحن لا نستطيع سوى أن نؤيد كل ما يقال عنها وأن نقول بأن الفنان ، بالطريقة المهيأة التي استطاع بها أن يترجم الموضوعات الملكية والسياسية والعلمية والشعرية إلى أشكال مرئية ، وببهارته في استيعاب العناصر الأجنبية وفي قدرته على تأليف الصور الأحادية - والمعض منها لا يمكن سبانه قط - وفوق كل شيء من رغبته لأن يجعل ذلك تحت أظلام ينكرون بحاسه الروحية بل وحتى في الأدوات الأثرية . أن الفنان في هذا كله لم يكن له سوى قلة من النظراء . والشيء المحقق هو أن الفنان كان يذل كل ما في وسعه ولذلك تركت أعماله لنا ، حتى في العدد المحدود الذي بقي منها ، أصدق وأوضح مرآة لتلك الحضارة الزاهرة التي انقضت منذ عهد بعيد .

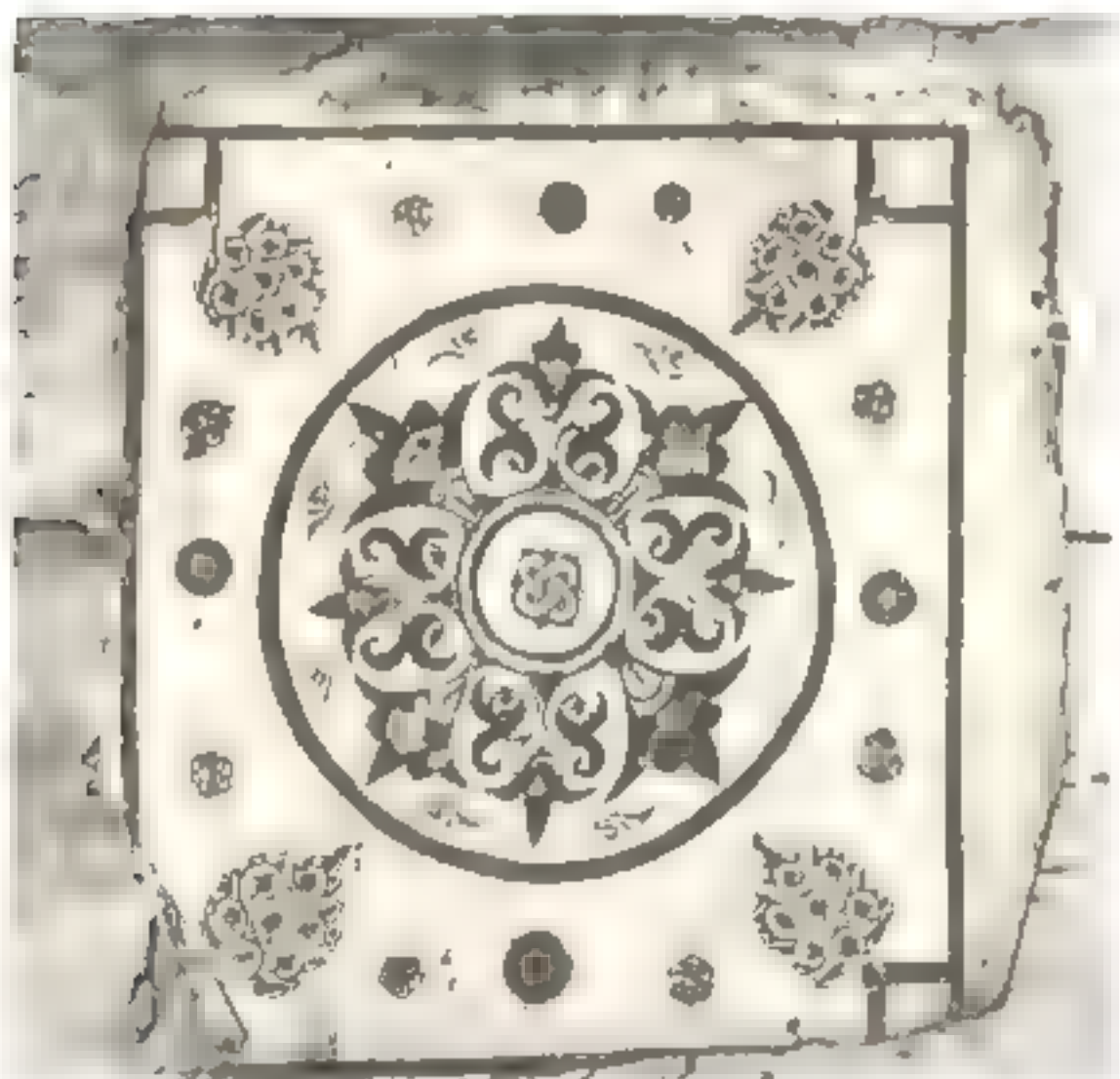
ملحق - شروح وتعليقات المترجمين

المراجع - فهرس المخطوطات

فهرس الألواح التصويرية - محتويات الكتاب

الفهرس العام





ملحق

شرح وتعليقات المترجمين

(١) ص (١١) البيروني . ابو الريحان محمد بن احمد البيروني العالم الرياضي الشهير ولد في مدينة خوارزم سنة ٩٧٣م وتوفي فيها سنة ١٠٤٨م عام حار منحر اشتهر في كثير من العلوم وفاق علماء عصره بها حتى قال عنه العالم الانكليزي «سحاو» «ان البيروني اعظم فضيلة في التأريخ» كانت له اكتشافات نادرة في الرياضيات والتأريخ رحل الى الهند وطلب بها ومكت فيها اربعين سنة فاصحح من اوسع العلماء اطلاعا على احوالها ووسع الكثير من الجداول الفلكية الدقيقة قال عنه (سك) مؤلف كتاب «تأريخ الرياضيات» «ان البيروني من المع علماء زمانه في الرياضيات» جمع بين الفلسفة والرياضيات والفلك والجغرافيا . كل حصن الرياضيات والفلكية والمبرية والسكرتية الى جانب الحرية . له جولات وتجارب في علوم الميكانيك واختاب قطر الارض وحساب الورد القومي للعناصر المركبة وضع اكثر من مائة وعشرين كتاباً ورسالة من اشتهرها «الأثر الباقية من القرون الخالية» و «تأريخ الهند» ترجمتها «سحاو» الى الانكليزية سنة ١٨٧٩م .

(٢) ص (١١) خوارزم . مدينة كبيرة وشهيرة من مدن الزكائن اقتضاها المسلمون في عهد الخليفة الاموي الوليد بن عبد الملك . وقد اشتهر هذه كبرى من رجالها بالعلم والادب منهم العالم الرياضي الكبير محمد بن موسى الخوارزمي . وقد هاجم الاتراك المدينة سنة ٦١٨ هـ وسربوها وتركوها تلالاً بعد ان قتلوا أهلها .

(٣) ص (١٢) «دار الاسلام» هذا اصطلاح اطلقه علماء المسلمين ومؤرخوهم على الدولة الاسلامية وهو يشمل كل الفاج التي دخلها الاسلام لافرق في ذلك ان كانت في آسيا ام افريقيا ام اورسيا .

(٤) ص (١٢) الساسانيون . سلالة فارسية حكمت بلاد فارس حوالي اربع مائة عام واستولت على العراق . ومن اشهر ملوكها اردشبر الاول الذي حكم في الفترة ما بين سنة ٢٢٦—٢٤١م . وسابور الأول . وسابور الثاني وجرام الخامس واحمرهم خسرو الثاني الذي حكم في الفترة ٥٩٠—٦٢٨م .

(٥) ص (١٢) السورة الخامسة في القرآن الكريم هي سورة الانعام والآية ٩٢ من هذه السورة تقول «ومن اعظم من انقضى على الله كذباً . او قال اوحى الي ولم يوح اليه شيء» ومن قال سائر مثل ما انزل الله .»

(٦) ص (١٣) روي عن عائشة زوج الرسول (ص) أنها قالت واحد رسول الله صلى الله عليه وسلم جبريل عليه السلام في ساعة يأتيه فيها مبعث تلك الساعة ولم يأتيه وفي يده عصا فألقاها من يده وقال ما يحلف الله وعده ولا يُرْسَلُ ثم اتمت نادا جبرو كلب تحت سريره فقال ما عائشة متى دخل هذا الكلب ههنا فقالت والله ما دريت فأمر به فأخرج عنها جبريل فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم واعدتني عطيت لك ولم تأت فقال معني الكلب الذي في بيتك انا لا ندخل بيتاً فيه كلب ولا صورة (صحيح مسلم شرح النووي . ج ١٤ . ص ٨١ . الطبعة الاولى ١٩٣٠ . المطبعة المصرية بالازهر . واخر احدا لا ندخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تماثيل . في فتح الباري شرح صحيح البخاري . ج ١٠ . ص ٣٢٠ . الطبعة الاولى . بولاق . ١٣٠١ هـ) . وقال النووي عن هذا الحديث قال العلماء سبب امتناعهم من بيت فيه صورة كونه معصية فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وصورها في صورة ما بعد من دون الله تعالى وسبب امتناعهم من بيت فيه كلب كثرة اكله النجاسات ولأن بعضها يسمى شيطاناً كما جاء في الحديث والملائكة ضد الشياطين ولحق راحة الكلب والملائكة تنكره الرائحة القبيحة ولاها منهن عن اعتقادها هوئبق متعديها بحرمان دخول الملائكة بيته وصلاتها به واستعلاها له وتركها عليه وفي بيته ودعها ادى الشيطان وأما هؤلاء الملائكة الذين لا يدخلون بيتاً فيه كلب او صورة هم ملائكة بطون بالرحمة والتبرك والاستعارة وأما الخفظة فيدخلون في كل بيت ولا يفارقون بني آدم في

كل حال لأهم مأمورون بحصاء أعمالهم وكثافتها فالخطائي وأما لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب أو صورة مما يحرم اقتناؤه من الكلاب والصور ، فإما ما ليس بحرام من كلب الصيد والزرع والمائية والصورة التي منتهى في الساط والوسادة وغيرها يتمتع دخول الملائكة بسببه . وأشار القاضي إلى ما قاله الخطائي والظاهر أنه علم في كل كلب وكل صورة وأهم يتمتعون من الجميع لأطلاق الأحاديث ولأن الجرو الذي كان في بيت النبي صلى الله عليه وسلم تحت السرير كان له فيه عبر ظاهر فانه لم يعلم به ومع هذا امتنع جبريل صلى الله عليه وسلم من دخول البيت وعزل بالجرو فلو كان العنبر في وجود الصورة والكلب لا يمتنع من جبريل والله اعلم (صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ، ص ٨٤ ، المطبعة المصرية بالأزهر ، ١٩٣٠ .

(٧) ص (١٣) ورد ذلك في كلام عون الله أبي جعيفة عن أبيه . أنه اشترى علماً حجاباً فأمر بحجابه فكرر فأثبه عن ذلك فقال أن النبي صلى الله عليه وسلم بهي من ثمن الدم وثمن الكلب وثمن كب العبي وثمن أكل الربا وموكله والواشمة والمتوشمة (لأن ذلك من عمل الجاهلية وبه تنهى لخلق الله) والمصور (للحيوان) ؟ ! .
(انظر ارشاد الساري لشرح صحيح البخاري ، ج ٨ ص ٤٨٥ - ٤٨٦ ، الطبعة السابعة ، يولاق ، ج ١٣٢) .

(٨) ص (١٣) لقد اتفق الفقهاء شأن المادة التي نقش عليها الصورة ونشأ الموصف من صنع الصورة ومتعلل الآلة أو الأداة التي عليها الصورة ولكن الفقهاء لم يتفقوا تماماً حول ذلك ويمتد تفاوتهم هذه على حديث روجه عائشة (رض) روح الرسول وهو « أنها صنعت سراً في تصوير مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم فرعه فقطعت وسادتين . وقد أمر الإمام النووي صاعه الصورة بحرمة بعض النظر عن المسادة التي تصنع منها أو نقش عليها فقال « وسواء صممه ما يمتنع أو حبره صنعت حرام بكل حال لأن فيه مصاهاة لخلق الله تعالى » . وأما استعمال المادة التي عليها صور فإن الإمام النووي يحرم ذلك في الأثرية المنتهية فيقول « وأما اتحد المصور في صورة حيوان كان مطلقاً في حائط أو ثوب ملبوس أو عمامة وهو ذلك بما لا يمدحاً فهو حرام وإن كان في ساط بداس ومعدة ووسادة وحوماً يمتنع وليس حرام » (صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ص ٨١) . ويذكر ذلك أن النووي عندما يتكلم على اتحد ما فيه الصورة « قال من العري حاصل في اتحد الصور أنها إن كانت ذات أحلام حرم بالاجتماع وإن كانت رفصاً عارضة أفعال الأول يجوز مطلقاً على ظاهر قوله في حديث الباب ، لا رفصاً في ثوب الثاني يمنع مطلقاً حتى الرقم الثالث إن كانت الصور باقية الهيئة قائمة الشكل حرم وإن صنعت الرأس أو عرفت الأخرى حار قال وهذا هو الأصح . الرابع إن كان بما يمتنع جليز وإن كان مطلقاً لم يجر » .
(فتح الباري ، ج ١٠ ، ص ٣٢٨ .

(٩) ص (١٣) اتفق الإمام النووي بالنسبة إلى المحرم والجائز من التصوير فقال « قال أصحابنا وغيرهم من العلماء يصور صورة الحيوان حرم شديد التحريم وهو من الكائنات لانه متوحد عليه بعد الوعيد الشديد المذكور في الأحاديث وسواء صممه ما يمتنع أو حبره صنعت حرام بكل حال لأن فيه مصاهاة لخلق الله تعالى وسواء ما كان في ثوب أو ساط أو درهم أو دينار أو فلس أو إناء أو حائط أو غيرها . وأما تصوير صورة لشجر ورجل الأبل وغير ذلك بما ليس فيه صورة حيوان فليس حرام هذا حكم من التصوير (صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ص ٨١) . وفتوى الإمام النووي هذه قائمة على حديث أورده عداؤه بن عباس عم الرسول (ص) عندما سأله مصور بعمل التماثيل وهي مصدر ربه الوحيد فذكر عداؤه بن عباس للمصور أن تصاوير دوات الأرواح محرمة وأما تصاوير الأشجار والجمال ورجال الأبل مجازر وجاء الحديث بهذه الصورة : جاء رجل إلى ابن عباس فقال : يا ابن عباس ، أتى رجل أصور هذه الصور ، وأصح هذه الصور ، فأخبرني بها ؟ قال : من مني . هذا مني حتى وضع يده على راسه . قال : أنتك ما سمعت من رسول الله (ص) . سمعت رسول الله (ص) يقول : كل مصور في النار . يجعل له بكل صورة صورها مصوره في جهنم . فإن كنت لابد فاعلاً فأصنع الشجر وما لا حي له (انظر احمد بن حنبل ، المستند ، ج ٤ ص ٢٨٠-٩) .

(١٠) ص (١٣) ورد ذلك في كلام لمدائه من علس بالصورة الآتية أن المصور من محرمة دخل على ابن علس بعوده من وجع . وعنه برد استبرق . فقال يا ابا علس ما هذا الثوب ؟ قال - وما هو ؟ قال الاستبرق . قال والله ما علمت به . وما اظن النبي (ص) من علس هذا حين منى عنه إلا للتجبر والتكبر . ولنا بحمد الله كذلك . قال فما هذه التصاوير في الكاوي ؟ قال - الا ترى قد احرقها النار ؟ فلما خرج المصور قال ازرعوا هذا الثوب عني . واقطعوا رؤوس هذه التماثيل . قالوا يا ابا علس . لو ذهبت بها الى السوق كل ابق لها مع الرأس قال : لا . فأمر بقطع رؤوسها . (احمد بن حنبل ، المسند ، ج ٤ . ص ٢٩٣٢ . دار المعرف . مصر ١٩٥٠ .

(١١) ص (١٣) وردت احاديث وفنوى عن مالك الصورة ومحتملها وان عداه يوم القيامة لا يقل عن عذاب المصور . وورد ما حديثا واحدا مع الفتوى المستدة عليه . ورد ذلك على لسان عائشة (رض) زوج الرسول (ص) قالت - قدم النبي (ص) من سفر وعلمت دروكا به تماثيل علمري ان ازرعه فزرعته . قال النووي - تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم واما اتعاده فان كل معنفاً على حائط سواء كان له ظل ام لا او ثوباً ملوساً او عصاة او نحو ذلك فهو حرام . واما الرسادة ونحوها بما ينتهي طيس محرام . (اظر ارشاد الساري لشرح صحيح البخاري ، ج ٨ ص ٤٨٢ ، الطبعة الساسة ، يولاق ، ١٣٢٦ هـ .

(١٢) ص (١٣) مهم المؤلف خطأ من كلمة « مصور » ان المقصود بها الشخص الذي يرسم الصور اي الرسام او المروق في حين ان معنى هذه الكلمة . وهي من اسماء الله الحسنى . هو « الصانع » و« الخالق » لان كلمة « صورة » تعني « الشكل » و« النوع » و« الصفة » كما ورد ذلك في القاموس المحيط للفيروزابادي .

(١٣) ص (١٣) الحديث النووي من صور صورة في الدنيا كف يوم القيامة ان يصح فيها الروح وليس باصح . هو امر تعجيز ويستفاد منه صفة تعذيب المصور وهو ان يكلف بجمع الروح في الصورة التي صورها وهو لا يقدر على ذلك فيستر تمديه (فتح اناري . ج ١٠ ص ٣٢٣ .

(١٤) ص (١٣) لقد حاول بعض الفمهاء والمطلعة تصوير قصة تحريم وكرامة التصاوير بها ليست من الضروريات من الكتابات التي يستطيع ان يعيش الانسان بدونها . كما عاينوا ان فيها معجزة للوقت وانها تلهم الاسنان ونصرته من التفكير في الخالق وشؤون الآخرة وهذه التفسير قائمة بين الحديث النووي الشريف الذي روته عائشة (رض) وهو ان عائشة قالت - كان لنا ستر به تمثال طائر وكان لداس اذا دخل استقنه فقال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم حولي هذا فاني كلما دخلت فرأيت ذكرك الدنيا . (اظر ، صحيح مسلم شرح النووي ، ج ١٤ ، ص ٨٧) .

(١٥) ص (١٣) « سفر الخروج » واحد من الاسفار الخمسة التي تألف منها « التوراة » وهذه الاسفار تعرف باسم « اسفار النبي موسى » وهي سفر الخليفة ، وسفر الخروج ، وسفر الاخبار ، وسفر العدد ، وسفر التثية .

(١٦) ص (١٤) انفي بذلك العالم النحوي الحسن بن احمد بن عبدالمعالي بن محمد بن حبيب ، المعروف بابي علي الفارسي ، النحوي ، النحوي . انشوي في بغداد ٣٧٧ هـ / ٩٨٧م وقال ابو علي الفارسي رآه في قصة المحرم من التصاوير عندما صر الابه - ٥١ - من سورة البقرة وما بعدها وهذا قوله فاما قوله - ثم انحدم المعجل من بده - وقوله « باتحادكم المعجل » . « اتحدوه وكانوا ظالمين » . « واحد فوم موسى من بده من حبلهم عجل » . فالتقدير في ذلك كله . اتحدوه إلهاً ، صعد المعجل الثاني . كقولهم - إن الذين اتحدوا المعجل سيالهم صعب من ربههم ودلة في الجفاء الدنيا . (الاعراف ، ٥٢) ومن صاع عجل او جره او عمله صعب من الاعمال لم يستحق انصاف من الله والوعيد عبد المسلمين فاذا كان كذلك علم أنه على ما وصفا من ارادة المعجل الثاني المحدث في هذه الآفة فان قال قائل - هذا جاء في الحديث : « سبب المصورون يوم القيامة » . وفي الحديث « يقال لهم احيوا ما حفظتم » . قيل « سبب المصورون » يكون على من صور

الله تصوير الاجسام واما الزيادة من احراز الاحاد التي لا يوجب العلم . فلا يُقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرنا . [انظر مشر فارس ، سر الزخرفة الاسلامية ، ص ٣٢-٣٣ ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

(١٧) ص (١٤) جاء هذا التقييم في مقنعة اليوم رسم صورة المروق المشهور « بهزاد » . وكتب هذه المقنعة المؤرخ الفارسي المشهور حوا ندامير ، الذي ولد سنة ١٤٧٥م (انظر T. Arnold, Painting in Islam, P. P. 34-37, Oxford 1228) .

(١٨) ص (١٤) روت المصادر الادبية روايات عن مشاهير الحمامات في بغداد ودمشق وغيرها من المدن الاسلامية ووصفت ما كانت تزين به تلك الحمامات من تصاوير مبهجة مفرحة للنفس (انظر احمد تيمور وركزي محمد حسن ، التصوير عند العرب ، ص ١٩-١١ ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، وتم العثور على بعض تصاوير تزين جدران حمام في مدينة القسطنطينية ، ويعود في تاريخها الى العصر العاطمي ، (انظر احمد تيمور وركزي محمد حسن ، المصدر السابق ، ص ١٥٢-١٥٣) .

وحير ما يمثل تصاوير الحمام واهميتها ما جاء في كتاب « مطالع الدور في سائر السرور » ، لعلاء الدين علي بن عدالله الهائي العرولي ، حيث اورد الكلام الذي يقتضيه من كتاب آخر « وتفكر في كون الحكماء المتقدمين الذين استخرجوا الحمام على ذكر في سائر من السنين ، ظفروا وعملوا ، وتبينوا ان الاسان اذا دخلها تحلل من فواء شيء كثير فاقعوا بحكمتهم وجالوا هكرتهم واستخرجوا بقولهم ما يجبر ذلك سرعاً فظفروا ان يرسوا صوراً باصباح حنة . يوجب النظر اليها زيادة القوى والارواح . وفسوا ذلك التصوير ثلاثة اقسام وذلك اهمهم علموا ان ارواح البدن ثلاثة اصناف الحيوانية ، والنباتية ، والطبيعية . فعملوا كل قسم من التصوير سبباً لتقوية قوة من القوى المذكورة والزيادة بها . اما الحيوانية فانفقت والحرب والمدممة . واما القوة النباتية فالتفوق والعاشق والعشوق . واما القوة الطبيعية فالتسكين وصور الاشجار والاشجار والاشجار وما اشبه ذلك . ولهذا السبب اذا سألت المصور عن تصوير الحمام ذكر لك هذه الصعاب ولا يعلم لها بديلاً . وصارت حراماً من اجراء الحمام الفاضل . وما سبب عدم معرفته بذلك (لا بعد السبب ونقادم العهد عما خلق شيء ، سدى وما جعل شيء . هدرأ . انظر مشر فارس ، سر الزخرفة الاسلامية ، ص ٤١) .

(١٩) ص (١٥) ان حلدون من اشهر علماء العرب في التاريخ وعلم الاجتماع وهو مكتشف علم الاجتماع . وخطبه المادنة النريجة فل ان مدعى لاديوون اكتشفهم بتهدين العلميين بقرون عديدة . ولد في تونس سنة ١٣٣٢م . وحدث علوم الله والادب والتاريخ واستورده احد ملوك « بيوحيدين » ورحل الى ايجار ثم عاد الى مصر واستقر بها الى ان وافته سنة ١٤٠٦م . مكث بعد وصوله الى مصر بمرق افراد عائلته في الحر وهم في طرهم اليه في القاهرة . اشهر بمقدمة التي وضعها لتأريخه المظلول المعروف باسم « ديوان العرب » . وقد ترجمت هذه المقدمة الى معظم لغات العرب ووصفت الدراسات المسبقة عنها بمتنوع اللغات وحير من كتب عنها بالعرفه هو ساطع المصري في كنهه (دراسات في مقدمة ابن حلدون)

(٢٠) ص (١٥) وقع المؤلف عا في حصار كبير ادس الى ان حلدون قوله من الرسول (ص) قد وجه اليوم الى ارباب الحكم في الدولة الاسلاميه لاهماكهم « ذاء » والاسماع بالنهو . وانقصه ان (ابن حلدون) لم يذكر اسم الرسول لا صراحة ولا ضمناً في هذا الموضع لكنه اورد هو بعبه بعنه لرائع لادبع الامم العالة فقال في « المقدمة » . ان الامة اذا عطلت وطكت ما مادي امن الملك عليها . كثر دماشها ومعتها فتكثر عوائدهم وسعدون ضرورات العيش وحسوت الى بواطف ورقه وريه . ودهون الى اناع من ملهم في عوائدهم واحوالهم . وتصير تلك البواطف عاوند حروبه في محصنها . وسرعان مع ذلك الى رقة الاحوان في المطاعم والملابس والأكه . وساعرون في ذلك . وساعرون معه عيرهم من الامم في اكل الطيب ولس الايق وركوب الفاره » .

(٢١) ص (١٥) يدل لاشارات لتاريخه والامثلة المنقولة ان العرب المسلمين هم الذين ابتكروا اصناف صور بخلافات حه ان رسوم الالات والادوات المحففة . واهم الامثلة على ذلك حه الساعه التي اهداها هابون الرشيد . الخلفه العباسي الشهير . الى شارلمان ملك غرب وكان

مؤشر من الساعة عائرة عن فارس . وقد نالت الساعة إعجاب رجال اللاط والحاشية , Isa Salman The Mesopotamean School, of Miniature Painting PP 278 282 .

(٢٢) ص (١٥) في أواخر المم الخلافة العباسية التي ظهرت فيها الدع الكثيرة إرداد شدد رجال الدين في محاربة كل لتحديدات أي ظهرت في عصور إردعاز الخلافة العباسية معاد التصوير يعتبر محرما بكل أشكاله ولا سيما صور ذوات الأرواح .

(٢٣) ص (١٦) لقد تم تقوية مجالس من الشتمات وتركز التقوية على الوجوه . وفسر العلماء هذه الظاهرة بأن تشويه وجه الصورة يعدها عن المشابة مع ما تمثله . وهذا الأمر نابع من الاعتقاد أن عمل الرسوم أو التصوير فيه مصاغة لخلق الله ولذلك فإن تشويه الصورة يعدها عن المشابة أو المصاغة . وهناك من يعتقد أن هذه التصوير لا يمكن أن تكون بدون علاقة مع المخلوق المصور وهي بهذا جزء منه ويمكن أن تمارس عليها أعمال السحر والأذى وغيرها . لذلك فإن قطع رقابها أو مسح وجوهها يعدها عن هذه العلاقة ويجعلها ميتة لا يمكن استئلاها من قبل الأعداء وتمثل هذه الظاهرة في مسحات سحرة مريدة من المقامات الحزبية . محفوظة في مكتبة أكاديمية العلوم . لبراد رقم ٢٣ ص . وتنب إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي . فرى جمع الرسوم ، الأدبية والحياة . مقطوعة الرقعة ، وعمل ذلك عن طريق وضع خط على جميع الرقاب . وهناك سحرة أخرى من المقامات الحزبية شوهت الرسوم في مسحاتها بطريقة مسح الوجوه . وهذه المسطرة الآن في مكتبة البلدية رقم ٢٩١٦ أحمد حمدي استنزل وتورج في فترة حكم أسر الخلفاء العباسيين المنتصم بالله ٦٤٧-٦٥٦ هـ

(٢٤) ص (١٩) السورة المنصودة هي « الفرقان » التي تقول الآية الأولى منها « تارك الذي رل الفرقان على عده ليكون للصلين ديرا »

(٢٥) ص (٢٠) لا يوجد أي سد تاريخي يؤكد بأن مسجد قبة الصخرة قد أقيم من إغص من يهودي قدم كما ادعى المؤلف ذلك وكما يردده اليهود هذه الأيام بعد أن عمدت إسرائيل إلى حرق المسجد الأقصى وأحداث بعض التشويهات الكثيرة به

(٢٦) ص (٢٠) أصل المؤلف بالنسبة لموضوع النصحة هذا فالمعروف لدى المؤرخين عامة أن الله قد أوحى إلى نبي إبراهيم عليه السلام بأن يصلي بولده « إسماعيل » وليس « إسحاق » الذي ادعاه الله كما ورد بعض ذلك في سورة « الصافات » في القرآن الكريم وإسماعيل النبي هذا هو الجد الأكبر للعرب المشربة إلى العدنانيين وهو ابن إبراهيم من زوجته « هاجر »

(٢٧) ص (٢٦) جرش هي مدينة « عارسا » القديمة في الأردن وضع عبد الله الحوتة سلسلة ناز « محفور » ولا يعرف أصلها وتاريخ بنائها على وجه التحقيق لكنها كانت إحدى مدن التحالف العشرة في عهد البيهقيين أو قبلهم .

مأدبة : تقع في سهل « حواب » شرقي البحر الميت وكانت تعرف قلا باسم « مديا » و « مديا » في التوراة وسيت باسم « أدمة » و « أودابة » أيضا وهي من أقدم مدن الأردن

معان : هي من مدينة معان الحالية في الأردن

(٢٨) ص (٢٦) بومبي POMPH من المدن المرممة في إيطاليا كانت تقع عند جبل « جيروفي » ورد ذكرها في أحد الحروب لروم السامانية سنة ٣٠٩ ق . م .

وعندما تار بركال جيروفي سنة ٦٣م عمر مدينة بومبي وما فيها معانا وظلت دونه إلى أن شرع بالحج عنها لأول مرة سنة ١٧٤٨ م . أن انتشلت عنها منذ سنة ١٨٦١ .

(٢٩) ص (٢٨) المقدسي : أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد ولد سنة ٣٣٦ هـ (٩٤٧ م) في القدس وتوفي سنة ٣٨٠ هـ (٩٩٠ م) من عظم علماء العرب في الجغرافيا وحالة شيوخ جاب مختلف الأصناف ولهم في سفراته شتى المصائد والأحداث وشرح من ذلك تجارب مريرة في أوضاع الشعوب وأحوال البلدان وقد أشهر بكتابه «أحسن التعليل في معرفة الأقاليم» الذي الحق به حاشية مليحة يوضح الألفاظ والأحداث والخطوط وقد أشرف المستشرق «دي غوبه» على طبع هذا الكتاب في لندن سنة ١٨٧٧ م.

(٣٠) ص (٢٨) ابن شاذان الكوفي محمد بن شاذان أحمد بن عبد الرحمن الكوفي المتوفى سنة ٦٦٤ هـ (١٢٦٢ م) الملقب صلاح الدين مؤرخ أدب أصله من حلب ولد في قرية داريا من أعالي دمشق ونشأ في دمشق وتوفي بها، وكان يتعاطى بيع الكتب، ألف عدة كتب منها «وفات الوفيات» في مجلدين يكمل به «وفات الأعيان» لا من حلقه. وله كتاب آخر عنوانه «عيون التواريخ» يقع في ستة مجلدات وهو ما يزال مخطوطا.

(٣١) ص (٢٨) هذا نوع من الشعر الذي تعود بعض المستشرقين على الإسلام ذلك لأن «الجزية» التي فرضت على غير المسلمين قد انتشرت على المسلمين من الذكور وحدهم كما أعني بها رجال الدين ومن لا مورد لهم يناشون من ورائه وكانت سنة الجزية كما بني على الفقير ١٢ درهما، والمتوسط ٢٤ درهما والني ٤٨ درهما.

أما السب الحقيقي لشعر المالية في عهد الأمويين يعود في الدرجة الأولى إلى الفتن والحروب الداخلية التي نشأت داخل الامبراطورية الإسلامية من أمثال حركات «الخوارج» و«العلويين» وغيرهم من الفئات الناقصة أو الخائفة على العرب والإسلام حيث أدى ذلك إلى ضعف الخراج الذي يجمع من الأراضي المروعة نتيجة اضطراب الأمن أولا والتحاق عدد كبير من الفلاحين بتلك الحركات المناهضة وقد طبع الخراج في عهد عمر بن الخطاب (رض) ١٣٧ مليون درهم وقال الماوردي في كتابه «الأحكام السلطانية» أنه كان ١٢٠ مليون درهم وعط في زمن الخليفة إلى ١٨ مليون درهم ثم ارتفع في سنة الأولى من حكم عمر بن عبد العزيز إلى ٣٠ مليون درهم وفي سنة الثانية إلى ٦٠ مليون درهم [المستطرف ج ١ ص ١٠١].

(٣٢) ص (٢٩) قصر حمرة : قصر وحمام يقع على بعد خمسين ميلا إلى الشرق من مدينة عمان عاصمة الأردن يضم قاعة استقبال سبعة دات عذراء يصممها إلى ثلاثة أروقة اكتشفه الرحالة الجغرافياكي «الوايز» سنة ١٨٩٨ م والمرجح أنه قد شيد في الفترة ما بين ٧١١ و ٧٢٠ م ويبدو من الرسوم الفنية في أطلال القصر أن طرازها خليج وأن الصاحب الذي رسمها كانوا إما من السوريين أو من الآراميين الذين كانوا يعرفون اللغة العربية أكثر من معرفتهم اللغة اليونانية.

(٣٣) ص (٢٩) أبو موسى ILQI MUZIL (١٨٦٨ - ١٩٤٤) حالة حكمي الأصل والمولد هبط من لبنان وعاش سبعة طوفا في ودرس اللغة العربية على أيدي الأئمة اليسوعيين ببيروت، قام برحلتين إلى العراق والفرات الأوسط خلال السنوات ١٩١٢-١٩١٥ ونقب عن آثار في الأردن وسنجع وعمل بعد ذلك استادا في «بغداد» و«ف» وقد عرف عنه أنه كان يجمع حساب الأسحار والالام من الحرب بعلمه الأولى وفي خلالها يقع حلقه إلى العراق في سنة إجراء برحمها الخميني الخميني الأمريكية إلى الإنكليزية وطبعها في سنة ١٩٢٧ حول «رحلة طوعا إلى الفرات الأوسط»

(٣٤) ص (٣٠) ديوسقوريدس : طبيب وعالم مات يوناني شهير ولد خلال القرن الأول للميلاد في «عين درية» مدينة «فقهية» انتسبه وبذلك سماه العرب باسم «ابن زريق» وضع عدة كتب منها «في علاج الطب» و«كتاب الحشائش أو الاعشاب» وهذا من أشهر كتبه ترجمه «أصطخس بن عيسى» تحت إشراف حنين بن إسحق، توجد نسخة من المجلد الثاني من هذه الترجمة في مكتبة بوديان ماكسود وهي بحالة بالغة من الإهمال وقد أعيد طبع هذا الكتاب باسمه اليوناني المصدر في الخليفة ناصر في الأدب سنة ٣٣٧ هـ وقد ترجمه راجب يحيى نيقولا في قرطبة سنة ٣٤٠ هـ بالتعاون مع آخرين.

(٣٥) ص (٣٠) كان ملك القسطنطينية في عهد الخليفة الاموي عبدالملك بن مروان يدعى قسطنطوس اما عبدالملك فهو حاكم خلفاء بني امية حكم مدة عشرين سنة (٦٥ - ٨٦ هـ) وفي عهده وصلت الفوجات الاسلاميه الكبرى في آسيا وافريقيا واوروبا وحصل العرب السمو الى الصين وعالي التركستان وشمالى افريقيا واسانيا وكان عهده مصدر رخاء واسع وسعة وقوة للعرب والمسلمين .

(٣٦) ص (٣٣) الوليد الثاني هو الخليفة الحادي عشر من خلفاء بني امية في الشام تولى الخلافة لمدة ستة واحدة (٧٤٣-٧٤٤م) وكان من خلفاء الضعفاء الذين احدثوا يلجأون بدافع من ضعفهم الى احياء الصفة القبلية بين العرب الامر الذي اعاط البيايين ومالك ان تشارك عليه يزيد بن الوليد الاول فظفر به وقتله وتولى الحكم مكانه .

(٣٧) ص (٣٣) يزيد الثالث الخليفة الثاني عشر من خلفاء بني امية ، لقب باسم « الناصر » لانه اقصى روائب الجند اقتصادا في النفقات قام باصلاحات واسعة لتحسين احوال السكان واحار الى البيايين لانهم هم الذين ساندوه في ثورته ضد الوليد . وقد مات يزيد الثالث قبل ان يكمل السنة الاولى من حكمه .

(٣٨) ص (٣٣) هشام بن عبدالملك سادس خلفاء بني امية تولى الخلافة في الفترة ٧٢٤-٧٣٤م وكان من اقوى الخلفاء . عاليا في سياسته ، قديرا عليها . وفي عهده وطد العرب اقدامهم صفة نهائية في آسيا الوسطى ووسموا فتوحاتهم في اسيا وجنوبي فرنسا واستطاع هشام في الوقت ذاته ان يقمع الثورة التي قام بها البربر في الشمال الافريقي . وان يواصل الحرب ضد البيزنطيين والارمن وقام باصلاحات داخلية واسعة وخطيرة تناولت تحسين احوال الري والزراعة والصناعة فاخذت الاموال تنفق على الدولة من كل مكان .

(٣٩) ص (٣٣) قصر الحير الغربي يقع بين القريتين وتندرس في سوريا وهو بناء مربع الشكل يزيد كل ضلع منه على سبعين مترا شيد بحجر الكلس الى ارتفاع عشرين مترا عموما صفوف من الأجر او النواصر الخشبية وهو مكان من طائفتين له باب كبيرة وعلى مد عشرة كيلومترات منه يوجد ماء كنت على روافده الحيرة كانت تبين ان الخليفة هشام بن عبدالملك هو الذي امر ببناء هذا القصر في سنة ١٠٩ هجرية وان القصر الذي بناه يدعى « ثابث بن ابي ثابث » وكان المشرق الرسمي الاب « وادمار » السوي النومي سنة ١٩٥٥ هـ الذي اكتشف هذا القصر وقد اعيد بناء واجهته في متحف دمشق .

(٤٠) ص (٣٣) حرة القصر من القصور الاموية في بادية الشام يقع على مقربة من « اريحا » بناء الخليفة هشام بن عبدالملك وهو متثل الشكل كشمس اطلاله مديرية الآثار الفلسطينية وعثر فيه على قببهاء جميلة

(٤١) ص (٣٤) القطورس CENTAURS حيوان خرافي صور جسمه في شكل جسم حصان لكن بر من صدره انسان له صدر ورأس وذيان جعل في اشداهما رمحا . ولا يزال الفريون يستعملون هذه الصورة شعارا في كثير من مؤسساتهم وشركاتهم

(٤٢) ص (٣٤) الممودي ابو الحسن علي بن احمد الذي يرجع نسب الى الصحابي الشهير عبدالله بن مسعود ولد في بغداد وشأ فيها ثم اصراف الى البصرة في مختلف الامصار والنداء صوف . بعد وصوله الى فارس وكربلاء والنجف العربي ومصر وعما ثم استقر في مصر وتجنس بعد ذلك في دجلة والفرات وعاد العراق الى سوريا وطمع في ان يملك مصر في مصر في سنة ٩٥٠م وقد وضع عدة مؤلفات اشهرها كتابه « مروج الذهب » ومنها « الله » و « مرآة الزمان » و « ميمودي » من وصل الى جامع تلس في السودان كما به امر من برهن على كروية الارض

(٤٣) ص (٣٨) روجر الثاني وبسبه العرب « رجار » هو ابن روجر الاول الذي اعطى حقه ملكا على صقلية بعد ان استعاد هو وابوه « روبرت » اقصا كبرها منها من ايدي المسلمين الذين مرقها لاطيح ولحق الداحنة وشهر روجر الذي « هشام » لانه على مدد الحف «

الإسلامية في الجزيرة بعد أن وجد أنه يستحيل عليه إدارة مملكته دون تعاون العرب والمسلمين معه .

وقد اشتهر عن روجر هذا بأنه كل أعني ملك في أوروبا في ذلك الوقت حصل نشاط العرب في مدين الزراعة والصناعة والتجارة في عهده وروجر هذا هو الذي صنع له الأندلسي حارطة العالم المصنوعة على شكل كرة من الفضة وقد أنشأ الأندلسي في سنة ١١٤٥ م وهي السنة التي توفي فيها روجر الثاني .

(٤٤) ص (٤١) مروان الثاني آخر خلفاء بني أمية حكم في الفترة ٧٤٤ - ٧٥٠ م . وقد وجد البلاد في حالة فوضى من الانقسام والتمزق واحصوا من الأصناف والأصناف من إصلاح الأوضاع وأسباب الأمور عي أن ساءت الهدنة والفرصة التي أنشأها من حرب عليه وعلى الأمة العربية لوال هذا رددت حروب النوبيين في العراق واران والجزيرة واستطاع مع ذلك أن يحدد هذه الثورات كلها وأن يوطد سلطته لكنه ما لبث أن هوجم من قبل الفرس والتتار في الانتفاخ مع العرب في آخر مروان في آخر معركة مع وبين التتارين عليه على مقره من نهر الزاب الكبير سنة ٧٥٠ م ١٢٢ هـ وسقطته انتهى الحكم الأموي في الشرق .

(٤٥) ص (٤١) يقصد المؤلف بذلك « جعفر النمكي » وزير الرشيد والذي كان من أشد رجال الفرس في أحوال النظم والاعداد لخدمته في البلاد الفارسية وتركيب العود الفارسي في الدولة العباسية حيث طعن هذا على العود العربي تماماً وكان من جرأته أن يكل الرشيد بالامانة أسرة جعفر وأوقف ذلك التمرد ولو إلى حين .

(٤٦) ص (٤١) هذه الأسرة هي الأسرة « المدينية » وأصلها من مراكش نظارتها بالشعب وانتشرت به ليمر على العباسيين في الشمال لأفريقي وقد رعت أن مؤسسها من سل عاتمة الزهراء (رض) ولذلك عرف حكم هذه الأسرة باسم « العباسيين » وقد سيطرت على مصر وعنه شدي عريف ودم حكمها في مصر مائة وأربع وثلاثين سنة وكان عدد حكامها أربعة عشر أولهم المهدي أبو عبد الله الذي تولى الحكم في مصر سنة ٢٩٦ هـ (٩٠٩ م) وآخرهم العاصم أبو محمد عداة الذي حكم في الفترة ما بين ٥٥٥ - ٥٦٧ هـ (١١٦٠ - ١١٧١) ولقد قصي صلاح الدين الأيوبي على حكم هذه الأسرة وأقام مقامه الدولة الأيوبية .

(٤٧) ص (٤١) وصف المتنبي خيفة سيف الدولة في قصيدته التي مطلعها .

وماؤصكما كالربع أنجاه طامسه
بلن تسدا والدمع لشقاء ماوجه

ولها صف الخيفة ، وكانت تضم صور حيوانات وكذلك صورة ملك الروم وهو راكع أمام سيف الدولة ، ويقول :

واحن من ماء الفية كله
جبا يلق في فلاة أنت شائمه

عليها رياض لم تمسكها حجاب
واصلن روح لم تنن حمائم

وهوق حواشي هكل ثوب موجه
من الدر سط لم يثقبه ناطمه

تري حيوان اليرمطلما به
يجلرب ضد ضد وسالمه

إذا ضربت الريح ما ج حكامه
تجول مذاهبه وعداى ضرامه

وفي صورة الرومي ذي التاج ذلة
لابلج لا تيجلن الاعمامه

تقبل انقواء الملوك بسلطه
ويكبر عنها حكمته وبرامجه

(٤٨) ص (٤٢) وثائق حيرا وجد معظم هذه الوثائق في مصر وهي رسائل خاصة بالبرامنة اليهود تضم معلومات جغرافية وتاريخية عن

بلاد الشرق القديم يرقى رسمها إلى القرن الثاني عشر الميلادي وهذه الوثائق محفوظة الآن في مجموعات في مختلف البلدان

(٤٩) ص (٤٢) هرتسفلد (١٨٧٩ - ١٩٤٥) مهندس معماري شهير اهتم بالآثار والتقيب عنها وعلم تخطيط الارض وقد كتب المقاتلات

والبحوث العديدة عن العناصر الإسلامية. كما وضع دراسة مفصلة عن الجغرافية التاريخية لمنطقة هر دجلة والزاب الصغير وجرى حمير. وقيل الحرب العالمية الأولى أجرى تنقيبات واسعة في سامراء ووضع في ذلك كتابا في مجلدين كبيرين. كما أولى نفس الاهتمام لبعض الآثار الأيرانية أيضا.

(٥٠) ص (٤٢) قصر الجوسق في سامراء من أهم القصور التي بناها المنتصم عند هر الفاطول وكانت أرضه تشمل المنطقة ما بين ضفة دجلة وقصر الجسر وقد أقام فيه المنتصم مدة حكمه ودمر فيه عند وفاته وكان في القصر سجن مخصص للتمرديين من الساسة والقواد وقد اكتشف العالم الأثري الفرنسي جولييه أطلال هذا القصر سنة ١٩٠٧ ثم اكمل اكتشافه كل من العالمين الألمانيين «رأيه» و«هرتسفيك» سنة ١٩١٢، ولم يبق من أطلاله شيء لأن أهل سامراء قطعوا سبله واستعملوها في بناء مساكنهم.

(٥١) ص (٤٣) مدينة طرغان TURFAN وسطها أهلها «تورغان» مدينة في تركستان الصينية قامت بها إمارة كوش في القرن الثاني قبل الميلاد وحرارتها تقوم الآن شرقي «طورغان» الحديثة وأول وصف إسلامي للمدينة ورد في كتاب «تاريخ رشدي» في حوالي ١٣٩٩. ويذكر هذا الكتاب أن حصار حوجة ممولتان قام بحملة على هذه المدينة المنظمة الشأن التي تقع على حدود الصين هي ومدينة فره حوجة وحسن أهلها على الدخول في الإسلام ومنذ ذلك الوقت أصبحت المدينة من «دار الإسلام». وقد بكت المدينة سنة ١٨٧٦ سقطت بسبب مدة إقامتها فيها ثم احتلها الصينيون سنة ١٨٧٧ دون مقاومة.

(٥٢) ص (٤٤) مدينة بياور من المدن الشهيرة في إيران يخرج منها عدد كبير من الفقهاء وأصحاب المذهب من المسلمين. كما شهرت بالمدارس العلمية والفقهية التي ظهرت فيها.

(٥٣) ص (٤٤) أحمد بن طولون والده طولون مول من موالى السامانيين أعداء ملك بخارى ابن أخيرة النعماني المأمون قتل ابنه ونال منه المصائب الرهيبة وكان ولده أحمد مثله في المثلة وقد أرسله المأمون سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) إلى مصر نائب عنه هناك ولم يبق له أن يعود على المأمون فأعلن انفصاله عنه ثم امتد عهده في سنة ٢٦٤ هـ (٨٧٧ م) إلى انشائه وملك هذه الأسيرة بحكم مصر وتسلم حتى سنة ٢٩٢ هـ (٩٠٥ م) وكان أحمد هذا قد ولد ونشأ في سامراء أول الأمر.

(٥٤) ص (٤٤) الحكم المملوك في صفية امتح المملوك جريدة صفية على مراحل فكان أول من تولها هو حبيب بن أبي عميرة وولده هـ (الرحمن سنة ١٢٢ هـ (٧٣٩ م) وعندما استول على صفية في تونس عراها واحد من حكامهم هو زياد بن الله الأول سنة ٢١٢ هـ (٨٢٧ م) واستطاع جده أن يستولوا على العاصمة بالرمو سنة ٢١٦ هـ (٨٢١ م).

وكانت إمارة بني الأغل قد ظهرت في تونس سنة ١٨٤ هـ (٨٠٠ م) أيام إبراهيم الأول وقد سقطت هذه الأسرة على أيدي الفاطميين سنة ٢٩٦ هـ (٩٠٨ م) وانتقلت سلطة الفاطميين إلى صفية دانا وقد تار المملوك عدة مرات على ولاء الفاطميين وطردوهم من جريدة وحمير. صبح الحبيب بن علي بن أبي الحبيب رئيس الأسرة الكلبة. وهي من أشد أصداء الفاطميين. في انتداب الأمن في صفية وطعت هذه الأسرة لحكم الجزيرة مدة خمس وتسعين سنة ثم قامت إمارات الطوائف في صفية وأد ذلك عراها الرومانيون واستولوا عليها سنة ٤٤٤ هـ (١٠٥٢ م).

(٥٥) ص (٤٤) روجر الأول ابن الكونت مردريك أول أمراء النورمان الذين شرعوا بتدوين على الحكم العربي في صفية وسحبوا من تقويته ويعتبر روجر هو المؤسس الأول للحكم النورماني في صفية وقد تولى العرش سنة ١٠٨٠ م وقد استمد روجر الأول معظم بني حكمه في توسيع رقعة مملكته وذلك بالاستيلاء على ما بقي من أيدي العرب من مدن وحصون.

(٥٦) ص (٤٤) ولم الثاني ويعرف باسم «عظيم» و«عظيم» أما المؤرخون العرب فكانوا يطلقون عليه اسم «وسم الأمير» هو ابن وليم الأول وحيد روجر الثاني وكان من أشهر حكام النورمان في صفية. تولى الحكم في الفترة ١١٦٩ - ١١٩٨ هـ وقد اعتمد في كل شؤون العامة والخاصة على العرب فكان حرسه الخاص من العرب وطبخ حصره عربا.

ومع ورثته ومستشاريه من العرب أيضا . ولم يكف ولیم الثاني بهذا بل ترك للمسلمين مطلق الحرية في تأدية شعائرتهم الإسلامية ودينهم الدينية ولذلك كانت معظم المساجد الإسلامية في بالرمو عامرة بالمسلمين في كل الاوقات وقد تولى ولیم سنة ١١٩٨ م .

(٥٧) ص (٤٤) الرحالة ابن جبير او الحسن محمد بن احمد الكناي الاندلسي . ولد في مدينة طنجة سنة ٥٤٠ هـ (١١٤٥ م) وتعلم في شاطئة ثم سكن عرناطة وقد مات في الاسكندرية مصر سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧ م) وقد استطاع ان يجوب اكثرية الاقطار الإسلامية وذلك في ثلاث رحلات واسعة بدأ الأولى منها من عرناطة عام ٥٧٨ هـ والثانية من عرناطة ايضا سنة ٥٨٥ هـ والثالثة من سنة الى مكة والقدس ومصر .
جمع ابن جبير كل مشاهداته ومعلوماته عن رحلاته الثلاث في كتابه « تذكرة الاحبار في انفاقات الاسعار » وهو المعروف برحلة ابن جبير وقد ترجمت هذه الرحلة الى الإيطالية والفرنسية والإنكليزية والألمانية وغيرها . وقد اطلق ابن جبير على الملك ولیم اسم « عليام » وهو الاسم الذي عرف به لدى النورمانديين واطلق على « بالرمو » عاصمة صقلية اسم « ملارمه » وقال عن ولیم « وهو كبير الثقة بالمسلمين وساكن اليهم في احواله والمهم من اشغاله » ومن عجيب شأن المتحدث به « اي الملك ولیم » يقرأ ويكتب بالعربية ص ٢٧١ . وقال في موضع آخر « وليس لي ملوك الصمدى اشرف في الملك ولا اسم ولا أرق منه . وهو يتشبه في الاسلحة في جميع الملك . ونعجب اجملة الملك واظهار ربه بملوك المسلمين [رحلة ابن جبير ص ٢٧٢] .

(٥٨) ص (٥٢) عهد الدولة البويهية اسمه « صاحسو » وكنية ابو شجاع وهو ابن الحسن بن يوسف بولي المنطقة في فارس من قبل عمه عماد الدولة اسويهي ثم ما لبث ان أصبحت فارس والعراق والشام خاصته لحكمه وهو اول من حوّل بلف « ملك » في الاسلام وكان يعنى على القضاء والادباء والرافق العامة وهو الذي بنى اليمارسان المصدي في جانب الكرخ من بغداد كما انه هو الذي بنى مرقد الامام علي بن ابي طالب قرب الكوفة ، وقد تولى عهد الدولة سنة ٣٧٢ هـ بغداد ودفن بها ثم نقل رفاة ودفن ثانية في مشهد الامام علي .

(٥٩) ص (٥٢) عبد الرحمن الصوفي صاحب كتاب (الكواكب الكائنات) ٢٩١ - ٣٧٦ هـ (٩٣ - ٩٨٦ م) ابو الحسين عبد الرحمن بن عمر بن سهل الصوفي الرزي . تلمذ من علماء الفلك اتصل بعهد الدولة فاحه وحمله سمحه الخاص وقد ألف كتابه الشهير (لكواكب الكائنات) على اساس الارصاد التي وضعها للنجوم وكانت هذه الارصاد دققة لكل نجم وراء نجم وقد حدد اماكنها وله كتاب آخر يدعى مصادر الشماخات وارجوزة في علم الفلك .

(٦٠) ص (٥٢) بقول ابن جبير من ولد هذا « وله الاطباء والمحميون وهو كبير الاعتناء بهم والحرص عليهم حتى انه متى ذكر له ان طبيا او منجما اجازار ملده امر باسأكه وادخله اوراق مبعثته حتى يسليه عن وطنه » [رحلة ابن جبير ص ٢٧٢ طبعة بغداد ١٩٣٧] .

(٦١) ص (٥٢) طلموس وكانه المجطي ويعرف باسم طلموس الفلودي حكيم وعالم طنجي يوناني شهير عاش في بلاد اليونان في ايام ملكين ايباس واغسطسوس ملكي اث وقد وضع كتابه المجطي لواحد منهما وهو من اشهر علماء اليونان في علم الفلك وحركات النجوم واول من عمل الاسطرلاب الكروي

اما كتابه « المجطي » وهو من كتبه صاحب MAGISTAT اي « العظيم » فيعلم في ثلاث عشرة معادلة وكان اول من عني بترجمة هذا الكتاب الى العربية يحيى بن خالد ليرمكي بترجمته وفسره له « حسان » و « سلم » من علماء « بيت الحكمة » في بغداد وقد اشترك آخرون في ترجمة هذا الكتاب وشرحه وفسره كل من بينهم العالم الشهير ابو الريحان البيروني الذي انتقد المجطي انتقادا علما واسعا وذلك في كتابه المعنون « ما للهند من مفيدة » .

(٦٢) ص (٥٢) مكتبة بوديان : ليست هذه المكتبة سنة ١٦٠٣ م في جامعة اكسفورد بلندن وهي تحوي اكبر مجموعة من المخطوطات العربية في اوربا اذا انها تلح اكثر من ثلاثة الاف مخطوطة

(٦٣) ص (٥٣) الكوكب هرقل : أحد الكواكب الساجدة الثالثة ويعرف باسم « الجبار » عرفه الشعوب القديمة وأطلق اليونانيون اسمه على شخصية أسطورية شهيرة بالخطوة والجرا. كما سمي به بعض أنظاره الرومان منهم « هرقل » أحد أنظاره الرومان في الشرق وقد حكم في أعلاه ٦١٠-٦٤١م وهو رئيس أسرة الهراقة من حكم الرومان الشرقيين وقد امتد حكم هذه الأسرة حتى سنة ٧١٧م وكل أسرهم يودوسيوس الثالث .

(٦٤) ص (٥٣) اندرومدا ANDROMEDA : أسطورة اعرافة تحدث عن ابنه « رفس » و « كاسيو » ولكن ترصي اندرومدا الإله « بوسيدون » الذي اعتدي عليه ، فقد ربطت نفسها بحجرة تخرجت إلى الوحش الحري . وكان بوسيدون هو الذي أطلق سراحها .

(٦٥) ص (٥٤) الوزير المذكوران لدى الخليفة المنصور هما محمد بن عبد الملك الزيات وأحمد بن عمار بن شاذي وكان أحمد قد ولي الوزارة من الزيات وهو من العامة ومهت صانع لكنه كان عابا وكريما ولم يكت في الوزارة طويلا فعينه فيها ابن الزيات وكان دنا وشاعرا وسياسيا محكما ولد في حدود سنة ٧٨٩م من عائلة اشتهرت مع الزيات بدأ عمله كان ثم دعي إلى مرة أمير فقفي في هذا المنصب أربع عشرة سنة وكان ياتيه على الوزارة أحمد بن أبي دؤاد فاسي انغماء الذي استطاع ان يوعز صدر الموكل عليه عام مجسه في تور من حدود دي سامير ثم أخرج منه وضرب خمسين مقربة على بطنه ومثلها على ظهره فمات أثناء الضرب دون أن يعلم الضارب بموته .

د المنصور هو ابن هرون الرشيد صانع حياء بن العباسي تولى الخلافة سنة ٨٣٣م وفي سنة ٨٣٩م اكمل بناء مدينة سامراء فانتقل إليها رسميا هي لمدينة وقد اشهر المنصور برعايته للموسم وحروبه الناجحة ضد الهذليين له استطاع انتاج عمورية في الاصول وحاول لتوجه إلى انصطية لانتاجها .

وكان عماد المنصور على الأرائك ما رتب من اسباب حرق المملكة العربية والسلاجقة ودام حكمه تسع سنوات ثلاث منها في بغداد وسب في سامراء .

(٦٦) ص (٥٤) شار من برد وحندان المصور كل صانع الزجاج الذي ذكره الخلف بدعي حندان الخراط أو المصور وهو من البصرة وكان قد عمل صورة لاسان وشار من برد هذه فأله شار ان يصنع له صورة طير يصنع وحاء به اله فقال له شار « ما لي هذا الخدم ؟ قال صورة طير يطير فقال قد كان يسمى ان تحدث هو هذا الطير طيرا من الجوارح كانه مراد صده فاه كل احسن قال لم عدم ؟ قال بل وكنت صنعت امي احسن لا احسن شيئا » ويهدده بانتهاء حال حندان لا يعمل فاكتم سم ! قال او يهددي ايضا ؟ قال نعم ! قال وب شي ، صنع بي ان هجوتك ؟ قال اصورك على باب داري في صورتك هذه واحمل من صنعت عردا سككت حتى يمر بك الصادر والوارد حال سدر اللهم حره اما امارجه وهو ياتى الا الجدة .

[شرح شواهد التلخيص لعبد الرحيم العباسي الجزء الأول ص ٩٨ طبعة مصر سنة ١٣١٦ هجرية] .

(٦٧) ص (٥٤) البارودي محمد بن عبد العزيز وسمي بالبارودي سنة آل قرية « بارود » التي تقع في ساحل الرملة من ارض فلسطين وكان وزيرا لدى الخليفة المستنصر بالله الفاطمي تأس الخلفاء الفاطميين الذي حكم في مصر ١٠٣٥-١٠٩٤م . وقد وقعت ادماعة بين « ابن عزيز العراقي » و « قصير » المصري وذكر المقرري في خطه ان ابن عزيز ذكر انه صنع ان يصور صورة دنا « رافا » انظر طر بها خارجة من الخياط فقال « قصير » ولكن اما اصورها فادنا رافا انظر من انها داخلة في الخياط . وأمر الدرة في المصور ان يصعد دنا وعدا به فرسما الصورتين في حنين متقابلتين فرسم قصير رافعه شاب يص هو ارض اخيه لي دهب « سو » لأسود صهوب كاهي دحله في اخيه اما ابن عزيز فقد رسم الرافعه شاب حمر فوق ارضه الحمر « صحنس » الدوري ذلك وحقق عندهم كثيرا من الدهر « ان لتصور الاسلامي ومدارسه للدكتور محمد جمال محرز ص ٢٥-٢٦] .

(٦٨) ص (٥٥) أبو تميم حيدرة : له من المصورين الفرس ولم يثر على أية ترجمة له في الكتب التي ألقت عن الفنون الإسلامية

(٦٩) ص (٥٩) المدرسة الظاهرية : بناها الظاهر بن من انهر عاليك مصر تقع بين القصرين في القاهرة واستغرق بناؤها عشرين سنة (١٢٦٢-١٢٦٤ م) واحتل بناؤها احتمالاً رسمياً كبيراً . وبعد ان طلع السلطان على كل من اسهم في بناء المدرسة عين لها موظف من المدرسين والفقهاء والمؤدبين والقراء والمراشدين وغيرهم ، وكل اصحاب كل مهنة من المداين الاربعه رواق خاص بهم في تلك المدرسة

(٧٠) ص (٥٩) انشأني صاحب كتاب الدارات محمد بن اسحاق او عداه الناشئي من حل الفصل والادب كل بولي حرام انك للبر بن نصر في مصر وقد توفي الناشئي سنة ٣٩٩ هـ (١٠٠٨ م) في زمن الحاكم ابن البربر الفاطمي وله عدة مؤلفات ودواوين شعر

(٧١) ص (٦١) كتاب كلية ودنة ويعرف باسم اساطير يديا ايضا وهذا الكتاب هندي في الاصل عرف باسم بجه تاترا ، اي لكتاب المحبس ولم يترجم هذا الكتاب عن اللغة الاصلية التي وضع بها وهي السكزية الى العربية وانما ترجم لأول مرة الى اللغة « اعهدية » اي الفارسية القديمة وقد قام عد الله بن المقفع بنقل الكتاب من اللغة الفهلوية الى العربية وقد صاغ الاصل السكزي والفارسي لكتاب كنه ودنة ولم تقم منه سوى ترجمته العربية وترجمة سرانية وضعها الداعية السطوري « يود » سنة ٥٧٠ م . وقد نشرت هذه الترجمة سنة ١٨٧٦ م

(٧٢) ص (٦١) ابو الفرج الاصمغاني وكانه الاعاني ابو الفرج علي بن الحسن حقه مروان بن الحكم الخليفة الاموي وله في اصحابه وثناً في عداد وكان من اعين اديانها و افراد مصعبها كل علما بأيام الناس والبر ، الف كثيرا من الكتب اشتهر كتاب « الاعاني » الذي ابقى في حقه حميئة وحسن بلع ما هذا الكتاب الى الحكم الخليفة الاموي في الاندلس عرّض على الاصمغاني صلح ألف درس قد استخرج له الناس ، لكن الاصمغاني رفض العرض وحمل كتابه الى سيب الدولة الحمداني فمعه هذا الف دبر حكلي عن صاحب بن عبد الله كان في اسفاره وتعلاته يستصحب معه حمل ثلاثين جملا من كتب الادب لطالها . علما وصل اليه كتاب الاعاني لم يكن مصحح منه ذلك سواء من كتب الادب .

وضع اصل كتاب الاعاني في اجراء عديدة لم يثر الا على واحد وعشرين جزءا منها ، وقد قام احد النسخين لكتاب الاعاني ويدهي « محمد بن ابي طالب الددي » بتزيين نسخة من هذا الكتاب بالصور ولكن لم يثر الا على ستة اجزاء من هذه النسخة المصورة .

(٧٣) ص (٦١) بدر الدين لؤلؤ صبي ارمني بيع في سوق النخاسة فاشتراه احد الدعاة وقدمه هدية الى الانانك ناصر الدين محمود الذي حكم الموصل ومواسمها في الفترة ٦١٦-٦٣١ هـ (١٢١٩-١٢٣٣ م) وما لبث بدر الدين ان نال المظنة الذي سيده ناصر الدين وصار بثفته فاصبح وزيره المفضل لديه ثم هذا فيما بعد هو حاكم الموصل والمناطق التابعة لها .

(٧٤) ص (٦٧) احمد الثالث : السلطان الثالث والعشرون من سلاطين آل عثمان حكم في الفترة (١٧٠٣-١٧٣٠ م) وهو ابن السلطان محمد الرابع ، وكان قد طلع من العرش ثم توفي بعد حطه ست سنوات اي في سنة ١٧٣٦ م ودعى في مقبرة « بكري جامع »

(٧٥) ص (٦٧) شمس الدين ابو الفصائل محمد هكذا ذكره المؤلف والذي يترادى لنا ان المقصود به هو ناصر الدين محمود احد احكام الاتاكيين في الموصل وحلب والذي نول الحكم في الفترة ٦١٦-٦٣١ هـ (١٢١٩-١٢٣٣ م) وكل من مشاهير الاتاكيين وقد اشتهر بجه للعلم والعطاء .

وكان بهام بن يوسف الموصل في سنة ٦٢٠ هـ سح وتزويق مخطوطة ديوسقوريدس عن الاعشاب وقدمها الى ناصر الدين محمود هذا

(٧٦) ص (٦٧) التاريخ السلوقي يسب هذا التاريخ الى عهد سلوقس بقاتور قائد جيش الاسكندر الكبير في الشرق وعندما توفي الاسكندر اعلى سلوقس استقلاله بالمرأى عن مقدونيا ثم ضم سوريا اليه وانشأ مدينة « سلوقية » - سنة اليه - وجعلها عاصمة له بدلا من مان - وهذا التاريخ السنوي - ويسمى بالتاريخ الاسكندري ايضا - بال سنة ٣١١ قبل الميلاد وهذا اطلق العرب على هذا التاريخ اسم « تاريخ دي الفريين » .

(٧٧) ص (٧٤) المشر : هو الأمير محمود الدولة أبو الوفاء المشر بن قانك أصله من دمشق وقد استوطن مصر ، عاش في أواخر القرن الخامس للهجرة وكان من الأدباء والحكماء قرأ عليه عدد كبير من علماء زمانه وكان شغوفاً بعلوم الفلسفة والطب وصح كتابه الشهير « عتار الحكم ومحاسن الكلم » الذي ترجم فيه لأشهر علماء اليونان في الطب والفلسفة ونقل الكثير من أقوالهم وآرائهم .

(٧٨) ص (٧٦) إيلماي ILMAY الأناثك لفظة تامة كانت تطلق على الشخص الذي يهد إليه بركة أولاد الميت وهي تعني الأب أو الأسد وأول من لقب بها عماد الدين زنكي مؤسس الدولة الزنكية في الشام والمراي ولم يجد بين أسماء أمراء الأناثكة شخصاً يدعى « إيلماي » كما ذكره المؤلف لك يعتقد أن المقصود به هو الأناثك المصري ، وهو من أشهر حكماء ديار بكر وقد استوفى على حلب سنة ١١١٧م وحارب الصليبيين ثم عهد إليه السلطان السلجوقي بإدارة حكومة ماردين وسامارقند في ديار بكر وقد بقيت بعد وفاته يد ولادته حتى سنة ١١٨٤م

(٧٩) ص (٧٩) مقامات الحريري مؤلفة من حسين مقامة على عرار مقامات مدح الرمان الهمداني طغها أبو زيد السروجي وروايتها الخارث بن همام ومصورها يحيى بن محمود الواسطي وقد كتب الحريري هذه المقامات لوزير أبو شروان بن حنبل صاحب نارنج السلاحقة المتوفى ١١٣٨م بمرحبها أكثر من عشرين مستشرقاً أي معظم اللغات طبع بالإنكليزية في لندن سنة ١٨٥٠ من من الجمعية الآسيوية الملكية والتالابية في همدان ١٨٣٢ وطبع بالمصرية سنة ١٢٦٢ وبالتركية ودرست في جامعات أو ، بالشرح الذي وضعه لها منشور في مطبعة دي ساسي حيث أخرجها في طعة أبيقة في باريس سنة ١٨٢٢م .

(٨٠) ص (٨١) الخليفة الناصر لدين الله : الرابع والثلاثون من خلفاء بني العباس تولى الخلافة في الفترة (١١٨٠—١٢٢٥م)

(٨١) ص (٨٣) العادون صنف من الرماح صهروا في بغداد في أواخر القرن الثاني للهجرة ولعبوا دوراً كبيراً في الفتنة بين الأميين وبأمنون وكانوا يحدون صف عراء وعلى رؤوسهم حود من الخوص وهم مغطون كالجند لكل عشرة أقدام منهم عرصة وعلى كل عشرة عروة . ثوب ولكن عشرة نقاء عند وكانوا يسمون النفس للصدح ماعمال السوط على الدور والحواش وكان كثير من الدور ، والمسؤولين بحشود شرهم ويكون عن جرائمهم وتتركبهم في مهوراتهم وقد اصنع أحد المدرسين وعرف بالرحمي أن يكتب السلطان السويدي ويسيطر على بغداد مدة

(٨٢) ص (٨٢) مسرحيات ابن دايال : واسمه محمد بن دايال الواسلي المتوفى في سنة ١٢١١م طبيب عيون رحل إلى مصر وسكن القاهرة واشتار بحمة ثقافت وحقة الروح والذهابة والفكاهة . وقد وضع ابن دايال هذه مسرحيات مثلك على سارج « خيال الظل » في القاهرة ولم يبق منها سوى ثلاث هي « طيف خيال » التي تمثل الحدة النعمة في مصر في عهد السلطان « حسن » وأكثبه « عجب وعرب » والآلهة « مستم » وكان المستشرق الإنكليزي « بو- كاله » هو الذي اكتشف هذه المسرحيات الثلاث وقام بحفظها ورجعها إلى إنكليزية سنة ١٩٣٧ كما نشر عنها من مفصلاً في مجلة الجمعية الملكية لآسيوية سنة ١٩٤٠ وقد هم الدكتور نقي الدين الهلالي — وهو من المغرب — بترجمة هذه النكت في لغزينة وطبع في بغداد سنة ١٩٤٨ .

(٨٣) ص (٨٣) النرياق أو النرياق دواء مصدق للسموم ANTIDOTES كان الأطباء العرب لاقدمون وغيرهم يسمون به كثيراً و يحصلون عليه من بعض النباتات البرية ، ومنه سمي « الامون » باسم « الترياك » لأن الأفيون كان يستعمل عند السموم أيضاً .

(٨٤) ص (٨٨) كتاب ديسقوريدس اسمه (حول علاج الطب) أو (الاعتقاد) ترجمه من اليونانية إلى العربية إسطف بن عيسى تحت إشراف حسين بن اسحق وكانت نسخة بخطه بخط من هذا الكتاب قد أهداها مكتب بيزنطة إلى الخليفة الأموي في قرطبة وحده (أرجح) الطب العربي الأندلسي الشهير صفيق اسمه الباب في تلك النسخة ويحفظ مكنه بولاني في جامعة كمبريدج نسخة مصورة من الجزء الثاني من الترجمة العربية لهذا الكتاب تحت رقم ١٣٨٠ .

اشتهر ديسفوريوس بقب ابي الصبدة وكان طيبا دخل في حمة الامبراطور الروماني ميرون في الفترة ما بين ٥٤ و ٦٨ م وكان يعمل في اسطول ذلك الامبراطور .

(٨٥) ص (٨٨) الاتراغولس Astragolus و Atraghalus ويقصد به نبات الخيزران .

(٨٦) ص (٩٢) مخطوطة ورقة وكشاه : مخطوطة فارسية مصورة تتحدث عن احدى القصص لو الاساطير الفارسية في الحب

(٨٧) ص (٩٥) السلطان الارمني ناصر الدين محمود : هو من سلالة « اوتق بن اكسب » احد رجال التركمان تنطب على منطقة حلوان والجبل (شمال شرق العراق) سنة ٤٤٩ هـ ولم يترك اولاده واحصاه من بعده ان اسوا الدولة الارغونية في ديار بكر وملارد وسجن كبا وعيها وناصر الدين هذا سابع افراد هذه الاسرة الحاكمة تولى الحكم في الفترة (١٢٠٠ - ١٢٣٠ م) وقد اقرضت أسرته على ابيدي الايوبيين .

(٨٨) ص (٩٥) ديونكر نسبة الى قرية بكر العرية التي جلت من الجزيرة العرية واستوطنت تلك الفاع قبل ظهور الاسلام حوالي قرن وكانت تسمى قديما باسم « أمد » و « فرة لمد » ايضاً . وتقع المدينة على الشاطئ الأيسر من نهر دجلة وقد انتصها المسلمون بقيادة عباس بن غيم الفهري سنة ٦٤٠ م وما لبث العشايون ان استولوا عليها سنة ١٥١٥ م .

(٨٩) ص (٩٥) المجري . يدعى الزمان اسماعيل سمي بالمجري نسبة الى جزيرة ابن عمر وهي موطنه كل من المشهورين بالعلوم الهندسية والميكانيك وقد ألف في ذلك كتاب الشهير « معرفة الحيل الهندسية » سنة ١٢٠٥ م للسلطان ناصر الدين محمود الارمني وفيه تطبيقات عديدة من صنع الساعات وتوجد من هذا الكتاب نسخة خطية في برلين واخرى مصورة في واشنطن .

(٩٠) ص (٩٦) دير مارمق . اسمه الشيخ مرق في جبل مغلوب شرقي الموصل في الربع الاخير من القرن الرابع الميلادي وكثر فيه الرمال حتى بلغ عددهم الالاف ثم تعرض لكثير من الحوادث والحارات عليه وتم تجديد بنائه سنة ١٨٤٥ م وكانت في الدير مدرسة لتدريس اصول الديانة المسيحية ثم احد التعليم العلمي ينتشر في هذا الدير حتى اواخر القرن الثالث عشر وقد تخرج فيه بطريركي وستة معارنة وثلاثون اسقفاً وكان من اشهر المدرسين في مدرسة الدير القريبان مارونا الكرمني مغربي نكريت الذي فتح قلعتها للمسلمين في عهد المنج الاسلامي ايام الخليفة الثاني للراشدين عمر بن الخطاب (رض) .

(٩١) ص (٩٦) معنا ان ترجم كلمة « اراسك ARABISK باسم الرقش العربي اي الاسلوب العربي في التزيين .

(٩٢) ص (١٠٠) صاحب كتاب البيطرة : خطأ المؤلف اد ذكر ان صاحب كتاب البيطرة هو (احمد بن الحسين بن الاحنف) والصواب انه (احمد بن الحسن بن الاحنف) ولم نستطيع ان نحز على ترجمة له وكل ما عرف عنه ان كتابه هذا قد نسخ في بغداد في شهر رمضان سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٩ م) من قبل علي بن حسن بن هبة الله . وكانت نسخة من هذا الكتاب محفوظة في خزانة مدرسة حليل اعا في القاهرة وقد نقلت الآن الى دار الكتب المصرية .

(٩٣) ص (١٠٠) احوال الصفا احتف المزيخون القدامى والمحدثون في تحديد اسماء الاشخاص الذين اشتركوا في وضع « رسائل احوال الصفا » فالاسماعيليون يدعون ان رئيسهم احمد بن عبد الله بن محمد بن اسماعيل هو الذي وضع هذه الرسائل عبر ان اكثرية المؤرخين قد انفتت على ان واضعي الرسائل هم خمسة اشخاص ذكرهم ايوحيان التوحيد في كتابه « عن الصديق والصدقة » .

والشواهد الكاملة للرسائل هو « رسائل اخوان الصفا وحلان الوفا » وهو يتألف من خمسين رسالة في شتى العلوم والمعارف تصم الكثير من الأفكار الفلسفية والمعلومات الأخرى التي استقاما العرب من الأعريق والفرس واليهود وغيرهم وقد طبعت هذه الرسائل مؤخرًا في أربعة مجلدات

(٩٤) ص (١٠٠) أبو سليمان محمد بن مسرقي هو أول من ذكر من أسماء الأشخاص الذين نسب إليهم تأليف رسائل اخوان الصفا.

(٩٥) ص (١٠٠) خطأ المؤلف في ذكر اسم الزيجاني فقال أنه « علي بن دهرن » والصواب هو أبو الحسن علي بن مروان الزيجاني

(٩٦) ص (١٠٠) وقع المؤلف في خطأ بالنسبة إلى لقب أبي أحمد المهرجاني إذ ذكره خطأ باسم أبي أحمد « النهرجوري » .

(٩٧) ص (١٠٤) مدينة المكلا : من أشهر المدن في الجزيرة العربية لأنها تأويها منذ القدم بحركة التجارة بين جزيرة العرب والشرق الأقصى وتماثلت أهميتها بعد الفتح الإسلامي للهند وإندونيسيا وما سواها . تقع على ساحل البحر العربي وهي من أهم مدن « حضرموت » إحدى محافظات جمهورية اليمن الجنوبية في الوقت الحاضر وكانت عاصمة مملكة حضرموت وبها قرنتان لرسو السفن والمدينة حلوة الماء فيها بنايات كثيرة متعددة الطوابق وتكثر في ضواحيها زراعة الشعير الجيد ويبلغ عدد سكانها زهاء ثلاثين ألف نسمة

(٩٨) ص (١٠٤) شير SCHEFER هو المسيو لويس شير الفرنسي الذي كان يحتفظ بالنسخة المصورة من مخطوطات الحريري المصنوعة الآن في المكتبة الوطنية بباريس.

(٩٩) ص (١٠٤) الواسطي : يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي نشأ في مدينة « واسط » التي تعرف الآن باسم « المحي » التي تقع على نهر « العراف » أحد فروع دجلة جنوبي الكوت . وقد تعلم الواسطي فنون الرسم في هذه المدينة التي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل وسلمراء وغيرها . وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مخطوطات الحريري وتصوير مناظرها بيده وقد فرغ منها في رمضان سنة ٦٣٤ هـ وتضمن هذه النسخة مائة صورة . وقد ختم الواسطي النسخة التي روتها من مخطوطات الحريري باللمعة التالية « فرغ من نسخها السيد الفقير إلى رحمة ربه وفضرائه وفضوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوربا الواسطي خطه وتصويره آخر عام يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حسداً الله تعالى ... »

(١٠٠) ص (١٠٤) مدينة واسط : بناها المهلب بن يوسف الثقفي سنة ٨٣ هـ لتكون مقراً للجنود الثامنين والقائم في وسطها قصره المعروف بقصر القبة الخضراء وإلى جانبه المسجد الجامع ثم السوق وكان كل ضلع من أضلاع المسجد شقي مراع والسوق واسعة امتدت من المدينة حتى شاطئ دجلة وقد خربت واسط على أيدي المماليك وبعد أن غير دجلة مجراها القديم في القرن العاشر للهجرة تحولت المدينة إلى اقاص لا تزال تضافد حتى اليوم على بعد ٢٤ كيلومتر من مدينة المحي الحالية ولا تزال مئذنة الجامع القديم باقية إلى اليوم في خرائب واسط القديمة

(١٠١) ص (١٠٥) المتحصن بالله : (٥٨٨ - ٦٥٦ هـ) ١١٩٢ - ١٢٥٨ م أبو أحمد عبدالله آخر خلفاء بني العباس في العراق . ولد ببغداد وولي الخلافة بعد وفاة أبيه الخليفة المسترشد بالله سنة ٦٤٠ هـ وقد اتقى وملم الحكم إلى الامراء والقواد وأحمد على وريره مؤيد الدين بن القمي وقد قام هذا القمي بمكانة هولاكو رعيم المنول يخرجه على احتلال بغداد ويكفكف له من خصب الدولة العباسية وسدده بالموين . وقد رحب هولاكو في سنة ٦٤٥ هـ متوجهاً إلى بغداد فحاصرها ثم استولى عليها وجمع له ابن القمي كل سادات بغداد ورجالها وعلمائها وأدائها فقتلهم هولاكو كلهم ثم استلح المدينة لجنده وبعد أن عرف من الخليفة المتحصن مكمل كوره وأمواله قتلته وأهل بيته جميعاً وبذلك انقرضت خلافة بني العباس في العراق التي دامت خمسمائة واربعمائة وعشرين سنة وكان عدد الخلفاء فيها سبعة وثلاثين خليفة .

(١٠٢) ص (١٠٥) مدينة مرو من أشهر مدن حرامان في إيران القديمة اشتهرت في العهد الاسلامي الاول وما بعده ظهور عدد من كبار العلماء والادباء منهم الامام احمد بن حنبل وسفيان الثوري وابن راهوية وغيرهم وقد احارها السلطان سحر بن ملكشاه السلجوقي مقراً له ومات ودفن فيها . واشتهرت مرو بمدارسها ووزائن الكتب فيها بالاخلاق الى يائتها وعذب مباحها وكثرة حاصلاتها الزراعية والحياوية .

(١٠٣) ص (١١٠) لا يكر أن هناك مشابهات من حيث الاسلوب والصبغ الفخام والمناظر الاخرى بين مسمات نسخة لسمراد من المقامات الحزبية وبذلك المسمات التي تنسب الى مدينة بغداد . ولكن على الرغم من هذه المتشابهات فإن دراسة اسلوب مسمات نسخة لسمراد وصنعها الفخام والوانها وعصرها المختلفة ومقارنتها مع ما وصل اليه من القاهرة او ما نسب الى مدينة القاهرة وعلى ضوء الاشارة التاريخية بشأن من التصوير والمتابعة الواضحة بين هذه المسمات ومسمات نسخة من كتاب « حواصن المفاتيح » لديوسقوريدس مؤرخة سنة ٦٢٩ هـ وبرين عزتها كتابه باسم الملك الكامل ملك مصر ، فإن احتمال تزويق هذه النسخة في القاهرة اقوى بكثير من احتمال انها روقت في مدينة بغداد (انظر Isa Salman : The Mesopotamean School of Minature Painting P P. 182-183 Edinburgh 1962 Unpublished Thesis

(١٠٤) ص (١١٥) اسم العصر الدقيق لتصوير العزة هذه يكشف عن انها صورة سيدة لاصورة حاكم مركي (انظر عيسى سلطان ، الواسطي ، رسم ، خطاط ، ومذهب ، لوح ٣ ، بغداد ، ١٩٧٢ .

(١٠٥) ص (١١٥) مدينة الرحمة هي مدينة رحوت القديمة الواقعة في العراق تقع على الضفة اليمنى من نهر الفرات وعرفت في المصادر العربية باسم رحمة ذلك من طبق لانه هو الذي رلها وعمرها ويقوم مدينة المادس احواله في سوريا على مقربة من اطلال الرحمة ومن هذه الاطلال أسس حصن مثلك وقد رار الرحالة الجيوكسولواكي « موزل » آثار الرحمة واحد صورة لهذا الحصن .

(١٠٦) ص (١١٥) المنظر الشامل هو ما يهدف في الاصطلاح الفني التصويري باسم « البانورما » PANORAMA

(١٠٧) ص (١٢٠) كورين : اوغاتا كورين OGATA KORIN رسام ياباني لم نعد على ترجمة له .

(١٠٨) ص (١٢٣) روسو (١٧١٣-١٧٧٨م) كاتب وفيلسوف فرنسي شهير ولد في جنيف وعاش في فرنسا وكان من كبار الادباء الفرنسيين الذين دعوا الى الثورة الاجتماعية وكان لكلامه الاثر العميق في انقاد نار الثورة الفرنسية الكبرى وعلى الاخص كتابه « العقد الاجتماعي » و « اميل » وقد ترجمت كل مؤلفاته الى اللغة العربية بما فيها مذكراته الشخصية .

(١٠٩) ص (١٢٤) بوش هيرونيوموس بوش HIFRONYMUS BOSCH مصور اسباني عاش في الفترة ما بين ١٤٥٠-١٥١٦م

(١١٠) ص (١٢٤) مدينة القسطنطينية - اول مدينة ساهها المسلمون في مصر شيدها القائد العربي الكبير عمرو بن العاص سنة ٦٣٩م وكانت تقع بين القاهرة ومصر القديمة وبها بني الجامع الاسلامي الشهير جامع القسطنطين الذي كان من اعظم المدارس الاسلامية في مصر في ايام الفتح الاسلامي تهدمت معظم ابنة القسطنطينية وتحولت الى قرية صغيرة يطلق عليها الآن اسم « امابة » ولا تزال بقايا الجامع حائلة في هذه القرية حتى اليوم

(١١١) ص (١٢٤) مدينة عجرات تقع في مقاطعة عجرات السويد في إقليم البجانب من النكسان يبلغ عدد سكانها هذه المليون عاليهم من المسلمين لما صاحبها قبلى ٥٢٢٢ كيلومتر مربع وهي تشتهر بالتوالى والقواكه والسكر .

(١١٢) ص (١٢٤) سادهر SADHU : لقب عدى يطلق على الامير او السيد او « اللورد » .

(١١٣) ص (١٢٥) سروح : من المدن السورية القديمة . من المؤرخين ومنهم مؤلف هذا الكتاب يعتبرها من بلاد الرهايين اذ انها تقع بين ماردين وحلب وكانت من المدن التي اسولى عليها الصليبيون سنة ١١٠١م في حملاتهم على الشرق العربي التي استمرت اكثر من مائتي عام .

(١١٤) ص (٣) هناك مخطوطة اخرى من هذا النمط يبدو ان المؤلف لم يطلع عليها هي « كتاب ملوان المصنع في حدود الاناغ » مخطوطة الآن في مكتبة الاسكوريال بسبوت تعود سوادتها الى القرن العاشر الهجري .

(١١٥) ص (١٣١) كتاب الصوني عن الكواكب الثابتة : مرت الاشارة الى في الفرج رقم (٥٩) ص (٥٢) .

(١١٦) ص (١٣١) مخطوطة مارش MARSH هو المستر ماسيوس مارش العالم الامريكى المعروف [١٦٣٨ - ١٦٨٥م] الذي استطاع ان يجمع سمائة واربع عشرة مخطوطة عربية في شتى العلوم وكان المستر توماس مارشال رئيس كلية لنكولن في الولايات المتحدة الامريكية قد اهدى مخطوطة مارش هذه الى مكتبة يوديليان في جلسة اكسفورد ولا تزال مخطوطة فيها .

(١١٧) ص (١٣٢) المشعرون MOZARBS هم الاسان الذين تعلموا اللغة العربية واعتنق قسم كبير منهم الدين الاسلامي الحنيف طيلة وجود الحكم العربي في الاندلس . اما المذجون MODEJARS فاهم العرب والمسلمون الذين قوا في الاندلس بعد اهباء الحكم العربي فيها واحبروا على افاق المسحة والتحلل من كل ما هو عربي واسلامي نتيجة الفطائح الوحشية التي ارسكتها الاسان بعد ان استاءوا سيطرتهم على اسايا واعلموا بحاكم القشتل المروقة لحاكم العرب والمسلمين .

(١١٨) ص (١٣٢) الفوسو العاشر ويعرف في التاريخ باسم الفوسو اعظم او المنعم وذلك بسبب عاتق من علوم العربية او الاصابة واللاسية وهو من اشهر ملوك « قشتالة » التي بدأت تصدى لغرب في الاندلس وراحت تزعج مهم المدن ابواحدة تفسد الاخرى حتى قصت على الحكم العربي في الاندلس هائبا . وقد اشتهر الفوسو تأسيس مدرسة في اشبلة سنة ١٢٥٤م مهتمة عن التراث العربي الاسلامي الى الدين القشتالة واللاسية وقد اسما على ذلك عدد كبير من الفقة المجودين من مسلمين وصحيين ويهود ومكف بذلك عن اقام مهادا لترجمة في طليطة . قام بترجمة امهات الكتب الفلسفة والتاريخية والادبية الى اللغتين الاسانية واللاسية وفي هذا المعهد ترجم كتاب « كلفة ودنه » الى القشتالية . وقد توفي الفوسو العاشر سنة ١٢٨١م .

(١١٩) ص (٣٥) معركة عين جالوت من المارك الخامسة في تاريخ العرب والمسلمين في القرن الثالث عشر هلاذي وقد وقعت هذه المعركة بين الغراء الممولى وحكام مصر من الممليك في سنة ٦٥٨ هـ (١٢٦٠م) وقد انتصر المسلمون في تلك المعركة على الممولى واهلهم وحاولوا دون وصولهم الى مصر وفيه الشمال الافريقي وقد حقق هذا الانتصار حصل بوحدة القوت المصرية والسورية تحت قاده واحده وكان من سببه هذه المعركة ان اقتصر الاحتلال الممولى على ايران والعراق وسوريا ومع « عين جالوت » بين سال و«س» في عسطن

(١٢٠١) ص (٣٥) :ممالك طائفة من بلاد الخركس والامراك اشتهرهم السلطان صلاح الدين الايوبي واسكنهم حمة « الروحة » في هر السل
ثم ما شوا ان مرقوا ومسكوا برمام الامور واصبحوا يحكمون مصر وسوريا وهم طائفة او سلاطين اولاهما الممالك الحروب الذين حكموا في
الفترة [١٢٥٠ - ١٢٨٣ م] وأولهم السلطان الحرايك الذي تولى الحكم خلال ١٢٥٠ - ١٢٥٧ . ونصور على الاول (١٢٥٧ - ١٢٥٩ م) والمظهر
قطر ، والظاهر يرس الاول (١٢٦٩ - ١٢٧٧ م) وأحرهم الملك الصالح حجي الثاني [١٢٨١ - ١٢٨٢ م] .

اما سلاطة كدية معروف :سنة الممالك الحروب الذين حكموا مصر ما بين ١٢٨٢ و ١٥١٧ م .ولهم السلطان الظاهر برقوق (٢٨٢ - ١٣٨٩ م)
وسهم الخليفة المستعين (١٤١٢ م) والظاهر جقمق (١٤٣٨ - ١٤٥٣ م) والاشرف امان ١٤٥٣ - ١٤٦٦ م وأحرهم الاشرف طومان باي الثاني
١٥١٦ - ١٥١٧ م .

(١٢) ص (١٣٥) :اس حنبشوع هو جبرائيل الذي بن حنبشوع الذي من اسره آل حنبشوع المسيحية التي كانت تحت الخلفاء الاول من
لعمسين وكان اول حنبشوع الذي قد عمل طب في بلاط الخليفة المهدي ثم في بلاط الرشيد ولما توفي سنة ٨٠١ م خلفه ولده جبرائيل هذا في
معه وكان جبرائيل صيد حذقا وفي الوقت ذاته معرما بالعلوم اليونانية وقد عثت مرثته عبد الرشيد واصح طيه وسكريره الخاص وقال ان
جه نيل هو الذي شجع الرشيد على حب المخطوطات اليونانية الى حذاء والعمل على ترجمتها الى العربية . وقد وضع جبرائيل عدة مؤلفات طبية
من منها « كشة » او موسوعة صبة وصحها بالريانية استقى معوماته فيها من مؤلفات جالينوس واقراط وولس الايجي وغيرهم من مشاهير الاطباء
اليونان وكان لهذا الكتاب حصل كبير على الاطباء العرب وقد توفي جبرائيل سنة ٨٢٩ م ومن مؤلفاته كتابه « مافع الجبال » الذي توجد منه مخطوطة
في مكتبة مورغان ، في نيويورك .

(١٢٣) ص (١٣٦) :مراغة : من أشهر مدن اذربيجان الايرانية كانت تدعى (افرارهرود) لما « مراغة » فهو اسم لمدينة وقعت فيها في عهد
مروان الثاني الاموي [١١٤ - ١٢٦ هـ] وكان عامل الخليفة هرون الرشيد حرسه بن حارم قد اشق لها سورا وراد في تحصنها وارسل فيها عددا
كثرا من اجد وقد ظهر فيها عدد كبير من ائمة احدث والتأريج والادب اد كانت فيها عدة مدارس وروايا ورياضات لتعلم وقد اشتهرت مراغة
بمرصدها الشهير الذي انشاء الخواجة صير الدين الطوسي سنة ٦٥٧ هـ وجمع فيه احسن الآلات لرصد واشترك في ادارته أشهر علماء الهند في
ذلك الوقت .

(١٢٣) ص (١٣٧) :الكث ان العلامة اليهودي ليس فارسيا ولا تركيا حسا يدعي كل من العرس والاثراك ذلك في الوقت الحاضر . هو
عربي بلسانه وثقافته وتفكيره واللغة الوحيدة التي وضع بها كل مؤلفاته هي اللغة العربية .

(١٢٤) ص (١٣٧) :الفروبي : جمال الدين ابو يحيى ذكرىا القزويني [١٢٠٨ - ١٢٨٣ م] حصل نبيه بالانام انس بن مالك الاصلاري ولد
في قزوين ورحل الى دمشق وهو حي ثم انتقل الى حداد وتولى مهنة القضاء في مدينة واسط ومن حداثا في الحلة ثم عاد الى بغداد حتى سقط
الحلقة لمسية على يد هولاء وقد توفي في بغداد داتها . كل الفروبي علما من اعلام الجغرافيا عند العرب وهو اول باحث عربي كتب في
الجغرافية البصرة وكتابه « عجائب المخلوقات » موسوعة في علم الطلعة والبيئة والادب والتأريج ولذلك استحق له لقب [هيودوس العرب]
وقد ترجم هذا الكتاب الى جميع لغات العالم فخرىا صدرت له ترجمات انكليزية وفرنسية والمائة وفرنسية وتركية وقد طعت الترجمة الفرنسية
سنة ١٨٠٥ م والامانية سنة ١٨٤٨ م وتوجد منه نسخة حطية في مكتبة الكونغرس الامريكي

(١٢٥) ص (١٣٨) :ابو القاسم الزهرراوي الذي عرف لدى العرب باسم ABBUCASIS من مشاهير الاطباء العرب في الاندلس ولد على
مقرعة من قرطبة في النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي وتوفي سنة ١٠١٣ م وكان من أشهر الجراحين وقد أول اهتمامه الاول بالتشريح وذلك
في كتابه القيم « التصريف لمن عجز عن التأليف » والزهرراوي اول من استعمل رجل الفرائين . واول من استعمل السانج في استئصال البنية واول

وقد ترجم « جبرار الكريمي » كتاب « التصريف » للزهراوي وبقيت هذه الترجمة مصدراً لعلوم التشريح تدرس في جامعات « سالزو » و « مونيه » وغيرها قروناً عديدة . كما كان هذا الكتاب دليل الجراحين والاطباء في أوروبا حتى نهاية القرن السابع عشر .

(١٣٧) ص (١٤١) اس الدريهم الموصل : واسمه علي بن محمد بن عبد العزيز بن الدريهم الموصل من مرقى «مدرسة الموصل» في لقرب
الرامس عشر الميلادي ولم نعلم على أية ترجمة له فيما توفر لدينا من المصادر .

(١٢٩) ص (١٤٥) ابن طلال أبو الحسن مختار بن الحسن بن عدون هرازي من أهل بغداد لأبى الطيب ثالث بن رهوب الهرازي وأتبع به وكانت له مراسلات مع الطبيب العربي الشهير علي بن رضوان المصري ولهذا الكتاب رجل ابن طلال إلى مصر للأنباء صدقه ابن رضوان والاجتماع به وكانت رحلته في سنة ٤٣٩ هـ وفي طريقه إلى مصر أقام في مدينة حلب مدة طويلة ثم واصل سفره إلى مصر فوصلها سنة ٤٤١ هـ وأقام بها ثلاث سنوات وما لبث أن انتقل بعد ذلك إلى القسطنطينية فقام بها سنة واحدة وصح ابن طلال عدة كتب عن الأمر من قبله رسائله الشهيرة « دعة الإطباء » وكتاب « دعة الإطباء » وكتب تقويم الصحة ، وكشاش الادبيرة والرهان والمدخل إلى الطب وغيرها

(١٣١) ص (١١٥) اراد الظاهر بمرس ان يعرض على حكمه معه شرعية وان سكنت الة حصومه وفي اومت هه تبعه الى الحرب ويوطد اركان حكمه بينهم فاستجلب احد افراد الاسرة السابية في مصر وهو الامير ابو التمام احمد بن الخليفة الظاهر فاعنه حبيبة للمسلمين ولقب بأسم الخليفة المستر بالله العباسي وذلك في سنة ٦٥٩ هـ (١٢٦١م) وتمت البعة للمصر في يوم الاثنين الثالث عشر من شهر جمادى الاولى وفي يوم الجمعة الذي اعقب ذلك اليوم صلى الخليفة بالباس في جامع القاهرة بالقدوم على ان ملقة الخليفة في الواقع كانت اسنة ولم يكن له ادنى حد من التبعة الفصل .

(١٣٣) ص (١٤٧) حافظ الشيرازي من اكابر شعراء الفرس ولد في مدينة شيراز في القرن الثامن الهجري وبقي في اواخره اسمه « شمس الدين محمد » ولقبه « حافظ » كان وقاد الدهى ولوعا بالادب اشتهر شعره العاني الرقيق وكانت له صلات مع سلاطين آل المظفر في شيراز ، لم يتكسب شعره وعاش قايما بالزهد من المال عاصر السلطان احمد الجلائري سلطان بغداد وكان يجله ويحترمه ، وقد شهد حافظ عرو المعول وقيام تيمورلنك بخرى ايران والعراق وقد حضر امام تيمورلنك داته . وقد جمعت اشعار حافظ منذ وفاته واحتر بها الصوفية كثيرا

(١٣٣) ص (١٥٦) الجاحظ : (١٥٦ - ٢٥٥ هـ) ابو عثمان عمرو بن حجر ولد بالصرة ونشأ فيها وانكب على الدرس والتحصيل درس على جهادة اللغة من امثال الاصمعي وامي عبيدة ودرس على ابي اسحق النظام علم الكلام ومنه اعتق الاعتزال كل الجاحظ يؤخر حواشي الوراقين (اصحاب المكتات) لمرص الدراسة والاطلاع وكل يحتلف الى بغداد في عهد المأمون والمنصور والواثق والمتوكل ثم اضطر الى الورود عندئذك بن الزيات وبعد ان مكث هذا اسقر في الصرة . اصيب بالفالج اي الشلل العصبي ، ومات على مرضه الى ان توفي سنة ٢٥٥ هـ وقد قارب المائة من عمره . اشتهر كنه « حياة الحيوان » و « البيان والتبيين » و « الحلاء » و « المحاسن والاصداد » وله ديوان رسائل . وهذا كل ما بقي من مؤلفاته التي خلف على متني كتاب ورسالة .

(١٣٤) ص (١٥٦) ابن حاتم المقدسي صاحب كتاب « كشف الاسرار » ٩٢٠ - ١٠٠١ هـ (١٥١٥ - ١٥٩٦ م) بورالدين علي بن محمد من اصحاب سعد بن عبادة الخزازي من كبار الفقهاء اصوله ، من بيت المقدس ولد ونشأ وتوفي بالقاهرة له عدة مؤلفات مخطوطة ، منها « الرمز في شرح الكثر » و « نور النعمة في احكام الجمعة » و « حاشية على القاموس وغيرها .

(١٣٥) ص (١٦٢) مدينة ماردين من المدن القديمة تقع بين اور و ديار بكر وموم على بل كبير يحيط بها سور سكانها خليط من المسلمين والصوري فيها عدد من المساجد والكائس عراها تيمورلنك سنة ٧٩٦ هـ محرقها وهي من ضمن الاراضي التركية في الوقت الحاضر

(١٣٦) ص (١٦٧) مكتبة جديني CHESTER BEATY LIBRARY سميت باسم جامع حرانها من المخطوطات الشرقية اسر ا جديني ويحتوي هذه المكتبة على حوالي الفمى وحسبائة مخطوطة عربية وكركية وفارسية وارمنية في سائر فروع العلوم والمعرفة وقد ظم المستشرق الانكليزي المعروف « لوبري » بتظيم فهرس للمخطوطات العربية التي تصنها المكتبة يقع في ثمانية مجلدات .

(١٣٧) ص (١٦٩) مدينة طبرية إحدى المدن الاربع المقدسة لدى اليهود في فلسطين تقع على بعد اربعة اميال من الطرف الجنوبي من بحيرة طبرية (بحر الجليل) بناها انشاس بن هيرودوس معتمد الرومان سنة ١٦ - ٢٢ ميلادية وسماها « طبرية » سنة الى الامبراطور الروماني طياريوس كانت ذات شأن في زمن السيد المسيح وانتقل اليها اليهود بعد تدمير اورشليم سنة ٧٠ م انتخبها المسلمون على يد القائد شرحبيل بن حسنة سنة ١٣ للهجرة حرت على مفرقة منها موقعة « حطين » اعاينها سنة ١١٨٧ م لقي انصر فيها صلاح الدين الايوبي على الصليبيين وطردهم من فلسطين كلها مما مر اليه شمع وكه النخرة وعن ماء يسوقها الى اسح واسواق ومساجد عديدة . ظهر فيها عدد كبير من العلماء المسلمين في شتى علوم اللغة والدين والادب والتاريخ .

(١٣٨) ص (١٦٩) الصبيح SEPIA ويترق لدى العامة في العراق باسم « السباح » وهو عبارة عن صحوى عامخ مدع يستعمله السباح للزينة واظن ان اصل الكلمة « سيداح » فارسية من كلمة « سيد » اي الأبيض عند الفرس .

(١٣٩) ص (١٧٠) طيمون إحدى النصاب السح التي عرفت باسم « المذائب » في العراق وقد سيب طيمون في القرن الرابع شملا . وفيها اقام كسرى ملك فارس ابوه الشهيد الذي لا يزال آثاره قائمة حتى اليوم يعرف باسم « حديق كسرى » اما المذبة فقد سميت بهذا الاسم « سلطان ناك » وهو اسم حلاق الرسول محمد (ص) . اي سلطان الفارسي الذي دس فيها وعلى مرهده مسعد صلي فيه وكان سلطان ناك

الى ما قبل ثلاثين سنة مضت أصل مترو لأهلي حداد أمام الربيع تنقلون اليها حياتهم وأهلهم في أرباصها وسائنها فعمون فيها الآباء والأمهات ويشاركون في الاحتفال عيد النوروز الذي أحياء الفرس آباء مركز عودهم في عهد الساسانيين ولم يكن اليهود من دلت زيارة مرقد سليمان الفارسي وأما التذكير بحكم الفرس وعاصمتهم طبعون.

(١٤٠) ص (١٧٠) الخطاط ابن البواب : أبو الحسن علاء الدين علي بن هلال . خطاط عربي مشهور . كان أبوه بولب بيت القضاء في بغداد . وكان يعرف بابن السري أصلاً توفي سنة ٤١٣ هـ (١٠٢٢ م) ودفن بجوار قبر « أحمد بن حنبل » كان واسع المعرفة في لغة حفظ القرآن وسماه يده أربع وستين مرة أحداها بالخط الریحاني وهذه النسخة أحداها السلطان سليم الأول الشهابي إلى جامع (اللاهوتي) بأصول أسس مدرسة للخط وأبدع الخط الریحاني وفي مكتبة إيا صوفيا ديوان سلامة بن جندل بخط ابن البواب

(١٤١) ص (١٧٠) قابوس نامه كتاب في مبادئ الأخلاق وتواعدها الله « كيكاس » « حيد » « قابوس وشمكير » أمير طبرستان ووجهه إلى أنه « كيلانشاه » وقد مرع من تأليفه في سنة ٤٠٥ هـ (٨٣ م) وكان عمره في الثالثة والستين ويشتمل الكتاب على مقدمة ولوحة وأربعين فصلاً وتوجد عدة مخطوطات منه في لندن وبرلين ولبد وقد طبع هذا الكتاب على الحجر في طهران سنة ١٢٨٥ هـ (١٨٦٨ م) وترجمه المشرق « كويدي » إلى الفرنسية وطبعه في باريس ١٨٨٦ م كما ترجم الكتاب إلى التركية ثلاث مرات .

(١٤٢) ص (١٧٣) عبدالرحمن الداخل عبدالرحمن بن معاوية بن هشام بن عبدالملك بن مروان مؤسس الدولة الأموية في الأندلس من الساسانيين الذين كانوا يضربونه وبقية أفراد بيته إلى عسطين وأتمل منها إلى مصر ثم رحل إلى القيروان فمغرب واستقر أخيراً في مدينة « سب » دخل الأندلس سنة ٧٥٥ م وانتصر على حصنه « يوسف الفهري » ثم يودي « أميراً على قرطبة في الخامس عشر من أيار من تلك السنة واستنخاع بمهارته وحكمه أن يجارب الأعداء الظالمين في الحكم وأن يجرهم في وظائف حرية عديدة وأن يوحد الحكم ويوحد البلاد ويبيع الأمن والرخاء فيها . وقد توفي عبدالرحمن سنة ٧٨٨ م بعد أن قضى في الحكم ثلاثاً وثلاثين سنة .

(١٤٣) ص (١٧٣) طلبة Valencia من أهم المؤلفات الأدبية ومن المدن التي اشتهرت أمام الحكم العربي الإسلامي في الأندلس بمآخذها العلمية ووفرة علمائها بالاضافة إلى المصاحح الكبرى التي ألفتها العرب فيها من أمثال معاني التحرير والسكر وغيرها . وتب إليها طائفة كبيرة من رجال الثقافة والعلم والأدب .

(١٤٤) ص (١٧٣) اربعون شاه بدء من التاريخ المذون لمخطوطة القرآن المنسوب إلى هذا الرجل أنه ليس بمقصود « اربعون » أحد هولاء . وعلى الظن أنه أحد الأمراء الملائيين . أو قادتهم على الأصح . وأنه قد ظهر أمامي عهد السلطان أوس بن حسن الكبير (١٣٥٦ - ١٣٧٤ م) أو في عهد ولده السلطان حسين الذي تولى للحكم في الفترة ١٣٧٤ - ١٣٨٢ م .

(١٤٥) ص (١٧٥) المصور دامتني مصور وعالم وفيلسوف ولد في قرية « مشي » قرب مدينة طورس الأندلس سنة ١٤٥٢ م وأتمل في طورس شمع بالرسم والنحت منذ صباه . وأتمل عام ١٥٠٣ م إلى فرنسا ثم عاد منها بعد أربع سنوات ليقيم في « ملانو » في سنة ١٥١٥ م تقابل مع فراسو الأول ملك فرنسا الذي اشترى منه عدة لوحات منها لوحة الشهيرة « الموكدا » عاد إلى فرنسا مرة أخرى وهناك توفي فيها سنة ١٥٩٩ م

حلف دامتني وراءه ثروة فنية هائلة منها لوحات ومخطوطات كثيرة في العلوم والفلسفة والموسيقى . من أشهر لوحاته « العشاء الأخير » رسمها على جدار أحد الأديرة ويعرف باسم « المائدة » أيضاً . ولوحة الطيراء ولوحة القديس يوحنا وغيرها

(١٤٦) ص (١٧٥) المصور دورر ALBRECHT DURER مصور الماني عاش في الفترة ما بين ١٤٧١ - ١٥٢٨ م

(١٤٧) ص (١٧٩) الجلائريون : طائفة من اصل مغولي وفارسي ظهرت لأول مرة في ايران وفي عهد الرئيس حسن الكبير . وهو ثالث رؤساء الجلائريين . امتد هودهم الى العراق فاستولوا عليه سنة ١٣٣٦م واتحدوا بعداد عاصمة لهم وظلوا في الحكم حتى هزمهم امراء « قره قوينلو » الأتراك سنة ١٤١١ م .

(١٤٨) ص (١٧٩) انتقلت الى المسلمين الاساطير التي تخص الملائكة الذين وردت اشارات عنهم في القرآن الكريم واشهرهم ارسنة : جبرائيل وهو الذي كان يرسل بالوحي من الله على الرسول محمد (ص) و « اسرايل » الذي اوكلت اليه مهمة النسخ في الصور يسوم الحفر ليؤدي الشر الحساب امام الله و « ميكائيل » وهو الموكل بتوزيع الادراق على الشر . و « هارائيل » وهو المسؤول عن قبض ارواح البشر

(١٤٩) ص (١٨٠) الطوسي من أشهر العلماء المسلمين في الفلك والرياضيات في القرن السادس الهجري . ولد في مدينة « طوس » سنة ١٢٠١م اكب على الدرس والتحصيل مسار مرتبة عليا في مختلف العلوم والفنون وعلى الاحصاء والرياضيات والفلك وعلم الهيئة وقد كثر حصاده لهذا السب عوشوا به الى حاكم قهستان الذي امر بالفناء في السجن فسكت به الى ان عزا هولاء بعداد ودمرها وعدنه امر باخراج الطوسي من السجن وتكريسه جعله امينا على الاوقاف في الدولة المغولية وفتح امامه خزائن الملكة فاستمها الطوسي في جمع اندر المخطوطات واشهرها من حراسان والموصل وبيداد والتهام حتى نالت لديه مكتبة ضخمة صحت ٤٠٠٠٠٠ مخطوط في شتى العلوم وصلا عن ذلك اختاره هولاء لاشياء مرصد « مراغة » الشهير الذي سجد فيه الطوسي لشهر علماء الفلك في ذلك الزمان .

وفي هذا المرصد وضع الطوسي مؤلفاته الرياضية والفلكية وهو اول من فصل علم المثلثات عن الفلك وكان من أشهر مؤلفات الطوسي كتاب « اربع الايقاع » الذي يقع في اربع مقالات وقد اكمله بعد وفاته . حيث بنى مسعود . وسماه بالرح الخاقاني واصح من اهم مصادر علم الفلك في اوربا وسما كتابه « التذكرة في علم الهيئة » الذي انتقد فيه اراء بطليموس ويقول العالم الفرنسي « سارنوت » ان هذه الانتقادات كانت خير مصدر اعتدى به كوبرنيكوس فيما بعد وقد ترجمت بعض اصول هذا الكتاب الى الفرنسية على يد العالم الفرنسي « كاردي نو » ومن بين مؤلفات الطوسي العلمية كتاب « عجائب الخلق » الذي اشار اليه المؤلف وقد بوي الطوسي بعداد سنة ٦٧٣م ودرس في مشهد الامام موسى الكاظم .

(١٥٠) ص (١٨٠) السلطان احمد الجلائري رابع السلاطين الجلائريين تولى الحكم في سنة ١٣٨٢م في بعداد وكل العراق من حصه في حين كانت كردستان من حصه اخيه نابريد ولم يتم حكم احمد طويلا فقد احتاج بيمورلك ايران والعراق واداك حرب احمد الى مصر وخفي فيها حتى وفاة بيمورلك وبمساعدة من بيليك مصر عاد الى العراق ففتح بعداد مرة اخرى وحكم بها حتى سنة ١٤١١م وقد بوي احمد على اثر اندحاره امام قره يوسف التركماني في الخويجيك وكانت تلك الواقعة قد حدثت سنة ١٤١٠ م .

(١٥١) ص (١٨٠) الخواجه كرماني هو احمد بن يحيى الكرماني من أشهر مؤلفات الكرماني دائرة معارف واسعة من الموضوعات المعنفة وعلى الاحصاء التأنيخ الطهي يقع في اثني وعشرين مجلد وقد عثر على مجلد واحد منها هو المجلد المشهور الذي يحفظ به الآن مكتبة « جون رينلاند » في مدينة مانسبر « مكتبة » ووضع الكرماني ملحقه شعره عن عرام - صباي - امير فارس - الامام - همدان - به عاهل الصين

(١٥٢) ص (١٨٠) المصور جند العدادي : مصور معروف شهير تنفذ على يد « عبد الحفي » احد تلاميذ المصور شمس الدين مروق الشاهنامه المعروف وقد قام جند بتصوير كتاب الخواجه احمد بن يحيى الكرماني . وكان جند يعمل في خيمة السلطان احمد الجلائري . ولذلك عرف باسم جند السلطاني

(١٥٣) ص (١٨١) الجمالي صاحب كتاب « الختم » : من الكتب القليلة التي ظهرت في أواخر القرن الثالث عشر .

(١٥٤) ص (١٨٢) الشيخ أحمد المصري صاحب كتاب « قانون الدنيا وعيانتها » لم يثر على ترجمة له فيما توفر لدينا من المصادر

(١٥٥) ص (١٨٢) يقصد به أسكندر ذو القرنين وقيل أنه هو الأسكندر المقدوني الذي احتل العراق وإيران ولهند وجزء الموصول إلى الصين ولكن مدوك الصين استطاعوا صدّه من الدور الكبير ، وقد ورد ذكره في سورة « أهل الكهف » في جزء منه قوله تعالى « قالوا يا ذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجاً على أن تجعل بيننا وبينهم سداً قال ما مكني فنهج جباراً فاعصوني بقوة اجعل بينكم وبينهم ردماً أنوبي ربر الحديد حتى إذا ساوى بين الصفتين قال امضوا حتى إذا حفه راء قال بوبي افرع عنه قطراً ، فما استطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقباً » .

(١٥٦) ص (١٨٣) يكلو اسمه الكامل بالو يكلو رسام يهودي إسرائيلي شهير ولد في مدينة « منفه » الأساية في ١٨٨١م ضمت شهرته العالمية في التصوير الحديث لانداعه النظرية السريالية في الرسم كما كل من كبار الرسامين الذين استعملوا أسلوب التكعب في الرسم له عدد كبير من اللوحات الشهيرة بعضها عن أحداث الحرب الأهلية الأساية ١٩٣٦-١٩٣٧م ، ومن أشهرها لوحة عن مدينة « غوربكا »

(١٥٧) ص (١٨٤) فاسكو دي غاما (١٤٦٩-١٥٢١م) ملاح برتغالي مكنى اكتشف في سنة ١٤٩٨م طريق الوصول إلى الهند من طريق الاستدارة حول القارة الأفريقية فوصل إلى رأس في الساحل الإفريقي أطلق عليه « رأس الرجاء الصالح Cape of Good Hope » ورسد بمساعدة الملاح العربي الشهير أحمد بن ماجد ، وهذا الاكتشاف واصلت البرتغال فتح غيرها من الدول الآورية في الهند وفتح العربي حيث بدأ الصراع الاستعماري بين دول أوروبا للاستلاء على الشرق وأحكار ثرواته وسحر آرائه لخدمة مصالح الرأسمالية الآدمية

(١٥٨) ص (١٨٤) الإمام العراقي (١٠٥٩-١١١١م) : أبو حامد محمد العراقي - بتحديد الزاء - ولد في مدينة طوس ، وهو من أعلام الفلاسفة المسلمين ، تعلم في بساجور ثم أقام في بلاط السلطان نظام الملوك السجوقي - عين على أحد أئمة في أسرته أنظمة بغداد - ثم أرمه روحية فصار إلى الشام وفلسطين ومصر والمجيب ، ثم انتظم بعدها إلى التصوف وتأليف وضع عدة كتب مهمة من أشهرها « حاشية علوم الدين » و « المنقذ من الضلال » و « نهضة الفلاسفة » وغيرها .

BIBLIOGRAPHY

المراجع

BACKGROUND LITERATURE

Political, Cultural and Social History

- Philip K. HITT, *History of the Arabs*, London 1937.
 Gustave E. von GRUNERBAUM, *Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation*, Chicago 1946.
 S. D. GORTIN, *From the Mediterranean to India: Documents on the Trade to India, South Arabia and East Africa from the Eleventh and Twelfth Centuries*, Speculum, vol. 29, p. 181-197, 1954.
 S. D. GORTIN, *The Rise of the Near-Eastern Bourgeoisie in Early Islamic Times*, Cahiers d'Histoire Mondiale, vol. 3, p. 583-604, 1957.
 H. RITTER, *L'Orthodoxie a-t-elle une part dans la décadence?*, in R. BRUNSCHWIG and G. E. von GRUNERBAUM, *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*, Actes du Symposium International d'Histoire de la Civilisation Musulmane (Bordeaux, 25-29 juin 1956), Paris 1957, p. 167-183.
 B. Lewis, *The Arab History*, Arrow Books, London 1958.

Literary History

- Reynold A. NICHOLSON, *A Literary History of the Arabs*, New York 1907.
 Paul KAHLE, *Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten*, Der Islam, vol. 2, p. 264-299, 1910, II. Teil, p. 145-195, 1911.
 Georg JACOB, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland*, Hanover 1925.
 H. A. R. GIBB, *Arabic Literature, an Introduction*, London 1926.
 Paul KAHLE, *Das arabische Schattentheater im mittelalterlichen Ägypten*, Wissenschaftliche Annalen, vol. 3, p. 748-776, 1954.

Translations of Illuminated Arabic Texts Discussed in this Book

- [*Historia de los*] *Amores de Bayd y Riyd, una Chantefable Oriental en Estilo Persa* (Vat Ar 368) by A. R. Nykl, New York 1941.
 BIDPAI: *Kalila and Dimna, or The Fables of Bidpai*, translated from the Arabic by the Rev. Wyndham Knatchbull, Oxford 1819, reprinted 1905.
 DIOSCORIDES, *The Greek Herbal of Dioscorides, Illustrated by a Byzantine A.D. 512, Englished by John Goodyer A.D. 1655, Edited and First Printed A.D. 1933 by Robert T. Gunther*, Oxford 1934.

AL-HARIRI *The Assemblies of al Hariri* translated from the Arabic by T. Chénery and F. Steingass, Oriental Translation Fund n.s. v ix iii, 1867-1898.

ISM BOULAK, *Un Banquet de mûsiciens au temps de l'émir Nasr el-Dawla ibn Marwân (I adwal al-afibba d Ilm Batlane)* French translation by Mahmoud Sedky Bey, Cairo 1928.

AL JAZAWI, Eilhard Wiedemann in collaboration with Fritz Hauser *Über die Litteratur im Bereich der islamischen Kultur* Nova Acta. Abh. d. Kaiserl. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher, vol. c. No. 5, Halle 1915.

AL MAQDISI (Mocaddéci) *Les Oiseaux et les Fleurs* in H. S. V. Garcin de Tassy *Allegories, récits poétiques et chants populaires traduits de l'arabe du presan de l'indoustan & du turc*, p. 1-71, Paris 1876.

AL-QAZWINI, Zakariya ben Muhammad ben Ahmad el-hariri's *Kosmographie nach der Wüstenfeldischen Textausgabe* translated from the Arabic by Hermann Hase, t. 1, Leipzig 1868.

The Place of Painting in Islam

- Thomas W. ARNOLD, *Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford 1928.
 A. J. WAXINCK, *Sûra, The Encyclopaedia of Islam*, vol. 4, p. 561-563, Leyden-London 1934.
 Zaky M. HASSAN, *The Attitude of Islam towards Painting*, The Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, vol. 7, p. 1-17, Cairo, July 1944.
 K. A. C. CRESWELL, *A Bibliography of Painting in Islam* (Publications of the Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, *Art Islamique*, tome I), Cairo 1953.
 André GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.
 Rud. PARET, *Textbelege zum islamischen Bilderverbot*, in *Das Werk des Künstlers Hubert Schrade zum 60. Geburtstag*, p. 36-48, Stuttgart 1961.

THE EARLY MEDIEVAL PERIOD

The Umayyad Style

- Alois MUSIL and others, *Kuseyr 'Amra*, 2 vols., Vienna 1907.
 Marguerite van BERCHÈM, *The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus*, in K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol. 1, p. 149-252, Oxford 1932.

* لم يجد أية ضرورة لترجمة المراجع اللاحقة التي اختار المؤلف عليها تركاها على حالها.

المترجم

Fritz SAXL, *The Zodiac of Qusayr 'Amra*, in K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol. 1, p. 338-350. Oxford 1932.

E. HERZFELD, *Die Könige der Erde*, *Der Islam*, vol. 21, p. 233-236, 1933.

J. SAUVAGET, *Remarques sur les monuments omeyyades*, I *Châteaux de Syrie*, *Journal Asiatique*, vol. 231, p. 1-59, 1939 (Qusayr 'Amra, p. 13-15).

Daniel SCHLUMBERGER, *Deux fresques omeyyades*, *Syria*, vol. 25, p. 86-102, 1916-1948.

Oleg GRABAR, *The Painting of the Six Kings at Qusayr 'Amrah*, *Ars Orientalis*, vol. 1, p. 183-187, 1954.

ENNO LITTMANN, *Mufakkitis im Gemälde von Qusayr 'Amra*, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, vol. 105, p. 287-288, 1955.

HAMILTON A. R. GIBB, *Arab-Rerunt ne Relations under the Umayyad Caliphate*, *Dumbarton Oaks Papers*, No. 12, p. 219-233, 1958.

Oleg GRABAR, *The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem*, *Ars Orientalis*, vol. 3, p. 33-62, 1959.

R. W. HAMILTON, *Khirbat al Naffar*, with a Contribution by Oleg Grabar, Oxford 1959.

The Early 'Abbasid Style

Joseph HOROVITZ, *Die Beschreibung eines Gemäldes bei Mufakkitis*, *Der Islam*, vol. 1, p. 365-388, 1910.

Ernst HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.

Basil GRAY, *Islamic Charm from Fostat*, *The British Museum Quarterly*, vol. 9, p. 130-131, 1935.

Gaston WIET, *Un Dessin du XI^e Siècle*, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, vol. 19, p. 225-227, 1937.

Basil GRAY, *A Fatimid Drawing*, *The British Museum Quarterly*, vol. 12, p. 91-96, 1938.

J. SAUVAGET, *Remarques sur les monuments omeyyades II Mélanges asiatiques* (*Journal Asiatique*) 1940-1941, p. 52-56.

R. ETTINGHAUSEN, *Painting in the Fatimid Period: a Reconstruction*, *Ars Islamica*, vol. 9, p. 112-124, 1942.

Ugo MONNERET DE VILLARD, *La pittura musulmana al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Rome 1950.

R. ETTINGHAUSEN, *Early Realism in Islamic Art*, in *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida*, vol. I, p. 252-273, Rome 1956.

D. S. RICE, *Dance or Drink: Some Painting from Samarra Re-examined*, *Arabica*, vol. 5, p. 15-33, 1958.

D. S. RICE, *A Drawing of the Fatimid Period*, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 21, p. 31-39, 1958.

André GRABAR, *Image d'une église chrétienne parmi les peintures musulmanes de la Chapelle Palatine à Palerme*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 226-233, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Emmy WELLESZ, *An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford*, *Ars Orientalis*, vol. 3, p. 1-26, 1959.

THE HIGH MIDDLE AGES

General Treatment

Fredrik R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the eighth to the eighteenth century*, London 1912.

Philipp Walter SCHULZ, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 2 vols., Leipzig 1914.

Ernst KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient. Die Kunst des Ostens*, vol. 7, Berlin 1923.

Edgar BLOCHET, *Les Enluminures des Manuscrits orientaux — turcs, arabes, persans — de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1926.

Thomas W. ARNOLD and Adolf GROHMANN, *The Islamic Book: a Contribution to its Art History from the seventh to the eighteenth century*, 2 p., 1929.

Edgar BLOCHET, *Musliman Painting Twelfth-Seventeenth Century*, translated from the French by Cicely M. Bunyon, London 1929.

Arménag BEY SAKISIAN, *La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris-Brussels 1929.

Laurence BINYON, J. V. S. WILKINSON and Basil GRAY, *Persian Miniature Painting*, London 1933.

Eustache DE LOREY, *La peinture musulmane de l'école de Bagdad*, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., vol. 10, p. 1-13, 1933.

Ivan STCHOUKINE, *La Peinture iranienne sous les derniers Abbassides et les Il-Khân*, Bruges 1936.

Kurt HOLTER, *Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350*, *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, vol. 54, p. 1-34, 1937.

Eustache DE LOREY, *Peinture musulmane ou peinture iranienne*, *Revue des arts asiatiques*, vol. 12, p. 30-31, 1938.

H. BUCHTHAL, O. KURZ, and R. ETTINGHAUSEN, *Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350*, *Ars Islamica*, vol. 7, p. 147-164, 1940.

Bisr FARÈS, *Distinction des deux tendances syrienne et iraniennes dans la miniature de l'école de Bagdad*, in *Actes du XI^e Congrès International des Orientalistes*, p. 332-333, Paris 1949.

Kurt WEITZMANN, *The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations*, in *Archaeologia Orientalis in Memoriam Ernst Herzfeld*, p. 244-266, ed. George C. Miles, Locust Valley 1952.

R. ETTINGHAUSEN, *Interaction and Integration in Islamic Art in Unity and Variety in Muslim Civilization*, p. 107-131, ed. Gustave E. von GRUNBAUM, Chicago 1955.

Bisr FARÈS, *Figures Magiques*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 154-162, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Ernst J. GRUBE, *Materialien zum Dioskurides Arabicus*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 163-194, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Salahuddin AL-MUNAJJID, *Le manuscrit arabe jusqu'au X^e s. de l'H.*, vol. I: *Spécimens*, Ligue des États Arabes, Institut des Manuscrits Arabes, Cairo 1960.

Individual Illuminated Manuscripts

(in the order of their occurrence in the text)

Bisr FARÈS, *Une miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad. Son climat, sa structure et ses motifs, sa relation avec l'iconographie chrétienne de l'orient*, *Mémoires de l'Institut d'Égypte*, vol. 51, Cairo 1948.

Bisr FARÈS, *L'Art sacré chez un primitif musulman*, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, vol. 36, p. 619-677, 1955.

Bisr FARÈS, *Vision chrétienne et signes musulmans autour d'un manuscrit arabe illustré du XIII^e siècle*, *Mémoires de l'Institut d'Égypte*, vol. 56, Cairo 1962.

E. KÜHNEL, *Review of B. Farès, Une Miniature religieuse de l'école de Bagdad*, *Oriens*, vol. 4, p. 171-173, 1951.

D. S. RICE, *The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam*, *The Burlington Magazine*, vol. 95, p. 128-134, 1953.

S. M. STERN, *A New Volume of the Illustrated Aghat Manuscript*, *Art Orientalis*, vol. 2, p. 501-503, 1957.

A. Süheyl ÖZVER, *Istanbulda Dioscorides Eserleri*, Istanbul 1944.

Florence E. DAY, *Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New Series*, vol. 8, p. 274-280, 1950.

Hugo BUCHTHAL, "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts, *Art Islamica*, vol. 7, p. 125-133, 1940.

Bishr FARÈS, *Le Livre de la Thériaque*, *Art Islamique*, tome 2, Cairo 1953.

Hugo BUCHTHAL, *Early Islamic Miniatures from Baghdad*, *The Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, vol. 5, p. 16-39, 1942.

Kurt HOLTZ, *Die Galen-Handschrift und die Mahamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, special number No. 104 (Jahrbuch, n.F. XI, 1937).

Mehmet AGA-ÖZÜ, *On a Manuscript by al-Jazari*, *Parasus*, vol. 3, No. 7, p. 27-28, New York 1931.

Ivan STCHOUKINE, *Un manuscrit du traité d'al-Jazari sur les automates du VIII^e siècle de l'Algérie*, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th per., vol. 11, p. 134-140, 1934.

G. DE JERPHANION, *Les miniatures du manuscrit syriaque No. 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Vatican City 1940.

Hugo BUCHTHAL, *The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art*, *Syria*, vol. 20, p. 136-150, 1939.

Ivan STCHOUKINE, *Les Manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire*, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th per., vol. 13, p. 138-158, 1935.

Bishr FARÈS, *Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. La querelle des images en Islam*, in *Mélanges Louis Massignon*, p. 77-109, Institut Français de Damas, 1957.

D. S. RICE, *The Oldest Illustrated Arabic Manuscript*, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 21, p. 107-220, 1954.

Léo MONNET DE VILLAND, *Un Codex arabo-espagnol aux miniatures*, *Bibliothèque*, vol. 43, p. 209-223, 1947.

THE FINAL PERIODS

The Mamlūk Styles

ARABIA K. CHANDRASEWAMY, *The Treatise of al-Jazari on Automata, taken from a Manuscript of the Khudat al-Ma'arif at al-Bayt al-Hind, in the Museum of Fine Arts, Boston, and Elsewhere*, *Museum of Fine Arts, Boston, Communications to the Trustees*, No. 6, 1924.

K. A. C. CRESSWELL, Dr. F. R. Martin's M. S. "Treatise on Automata", *The Year Book of Oriental Art and Culture*, 1923-1925, p. 314, 1925.

Rudolf M. RIEPSTAH, *The Date and Provenance of the Automata Miniatures*, *The Art Bulletin*, vol. 11, p. 206-215, 1929.

Eustache DE LONGY, *Le Bestiaire de l'Escorial*, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th per., vol. 14, p. 1-11, 1935.

Kurt HOLTZ, *Die frühmamlukische Miniaturemalerei*, *Die Graphischen Künste*, vol. 2, p. 1-14, Vienna 1937.

Hugo BUCHTHAL, *Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum*, *The Burlington Magazine*, vol. 77, p. 144-152, 1940.

LEO A. MAYER, *A Hitherto Unknown Damascene Artist*, *Art Islamica*, vol. 9, p. 168, 1942.

Oscar LÖFGREN, *Ambrosian Fragments of an Illuminated Manuscript Containing the Zoology of al-Gāhiz with a Contribution, The Miniatures: Their Origin and Style*, by Carl Johan LAMM, *Uppsala Universitets Årsskrift* 1946 5, Uppsala-Leipzig 1946.

LEO A. MAYER, *Mamluk Costume*, Geneva 1952.

Bishr FARÈS, *Un Herbier arabe illustré du XIV^e siècle*, in *Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, p. 84-88, ed. George C. Miles, Locust Valley 1952.

Sofie WALZER, *An Illustrated Leaf from a Lost Mamlūk Kalīla wa-Dimna Manuscript*, *Art Orientalis*, vol. 2, p. 503-505, 1957.

Sofie WALZER, *The Mamlūk Illuminated Manuscripts of Kalīla wa-Dimna, in Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 195-206, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Samī K. HAMARNEH, *Drawings and Pharmacy in al-Zahrāwī's 10th-Century Surgical Treatise*, *United States National Museum Bulletin*, 228, p. 81-94, Washington 1961.

Other Styles

Manuel GÓMEZ MORENO, *Pinturas de Moros en la Alhambra*, Granada 1916.

Friedrich SARRE, *Bemalte Wandbekleidung aus Aleppo*, *Berliner Museen Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 41, cols. 143-158, 1919-1920.

Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte almohade arte nazarí, arte mudéjar*, *Art Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid 1949, p. 191-193.

J. LEROY, *Un nouveau manuscrit arabe chrétien illustré du roman de Barlaam et Joseph*, *Syria*, vol. 32, p. 101-122, 1955.

KORAN ILLUMINATION

B. MORITZ, *Arabic Palaeography. A Collection of Arabic Texts from the First Century of the Hedra to the Year 1000* (Publications of the Khedivial Library, Cairo, No. 16), Cairo 1905.

D. S. RICE, *The Unique Ibn al-Bawwāb Manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin 1955.

R. H. PINDER WILSON, *The Illuminations in the Cairo Mosque-b. Asher Codex of the Prophets, Completed in Tiberias in 895 A.D. with Contributions by R. Ettinghausen in Paul KAHLE, Der Hebräische Bibeltext seit Franz Delitzsch*, p. 54-59 (German trs.), 93-98 (English trs.), Stuttgart 1961.

ICONOGRAPHIC STUDIES

Fritz SAXL, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, *Der Islam*, vol. 3, p. 151-177, 1912.

Erwin PANOFSKY and Fritz SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, *Metropolitan Museum Studies*, vol. 4, p. 128-280, 1933.

Rudolf WITTKOWER, *Marvels of the East*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, p. 159-197, 1942.

H. P. L. ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953.

فهرس المخطوطات

- بولوس : مكتبة الجامعة
 المجموعة العربية ٢٩٥٤ ديوسقوريدس « مادة الطب » ترجمة عربية مؤرخة في ١٢٤٤ م ص ٦٦
 القاهرة : المحل القراني
 سفر الانبياء باللغة العبرية طبرية في ٨٩٥ م ص ١٦٩ ١٧٠ ١٩١
 القاهرة دار الكتب المصرية
 اداب ٥٧٩ : كتاب الاعاني لابي الفرج الاصمعياني الاجزاء ٢ ، ٤ ، ٦ الاخير مؤرخ في ١٢١٧ م ص ٦١ ٦٢
 رقم ٨ ف خليل افا : « كتاب البيطرة » لاحد بن الحسن بن الاحنف بغداد في ١٢٠٩ م ص ١٠٠
 رقم ٦١ ادب فارسي : كلفة ودمنة ليديا مخطوطة فارسية مؤرخة في ١٢٤٣ م ص ١٥٨
 مجموعة ٥٤ : قرآن ابراهيم شاه مصر ١٣٦٨ - ١٣٨٨ م ص ١٧٤ ٧٥
 كوشاخ : المكتبة الملكية .
 رقم ١٦٨ كتاب الاعاني لابي الفرج الاصمعياني الجزء ٢٠ مؤرخ في ١٢١٩ م ص ٦٢
 دبلن : مكتبة جيتري .
 مجموعة ١٤٠٦ قرآن على ورق تصوير موطنه سوريا على اكثر احتمال سنة ٩٠٠ م ص ١٦٧ ٦٩ ١٧٣
 مجموعة ١٤٣١ قرآن نسخ سنة ٣٩١ هـ (١٠٠٠ م) في بغداد موقع باسم « علي بن هلال » الملقب بابن الجواب ص ١٧٠ ١٧١ ١٧٣
 « جانب المخطوطات للعروبي بعد سنة ١٣٧٠ م ص ١٧٩
 ادنبره : مكتبة الجامعة
 رقم ١٦١ « الآثار الباقية عن القرون الخالية .. لليروي من المحتمل انها صنعت سنة ١٣٠٧ م في بغداد (العراق) ص ١٣٧
 مكتبة الاسكوريال (مدريد) .
 عربية ٨٩٨ : كتاب مافع الحيوان ، لابن الدريهم الموصل مصر على اكثر احتمال مؤرخ في ١٣٥٤ م ص ٢ ١٤ ٤٢ ١٥٦ ١٦٣
 كتاب عن الشطرنج نسخ للفوسو الماشر الحكيم سنة ١٢٨٣ ص ١٣٧ .
 فلورنس المكتبة اللورنسية :
 رقم ٢٨٧ قداس ولادة يسوع ماردين جبوي تركيا مؤرخ في ١٢٩٩ م ص ١٦٢
 اسطنبول : مكتبة متحف طقات الارض .
 رقم ٣٤٤ كلفة ودمنة ليديا القرن الثامن عشر على اكثر احتمال ص ٨١ .
 رقم ١٥٧٤ « مصحف الصور » مؤرخ في ١٣٧٠ م ص ٥٩ ٦٠
 اسطنبول : اياصوما .
 رقم ٢٧٠٣ ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية بغداد العراق في ١٢٢٤ م ص ٨٨ ٩٠ ١١٠ ١٥٩
 رقم ٣٧٠٤ ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية القرن الثالث عشر ص ٦٦
 اسطنبول مكت كنهان سي .
 بيزرائه افندي ٦٦/١٥٩٥ كتاب الاعاني لابي الفرج الاصمعياني الاجزاء ١٧ و ١٩ سنة ١٣١٨ - ١٣١٩ م ص ٥٨ ٦٣ ٦٥ ٩٢ ١٠٣ ١٠٧
 اسطنبول مسجد السلطنة
 اسعد افندي ٢٩١٦ « مقالات » الحريزي بغداد صنعت ما بين ١٣٤٢ - ١٣٥٨ م ص ١٠٥ ١٠٩ ١٢٣ ١٢٤

- اسعد اهدي ٣٦٣٨ رسائل اخوان الصفا بباد في ١٢٨٧ م ص ١٣٦
- جاسع ٣٤٣٢ كتاب صور الكواكب الثالثة للصوي ماردين جنوبي تركيا في ١١٣٥ م ص ١٦٢
- جاسع ٣٦٠٩ كتاب الطرء لاهند بن الحسن بن الاحف بباد اوائل القرن الثاني عشر او اوائل القرن الثالث عشر الميلادي ص ١٠٠
- قاله اسماعيل ٥٦٥ : كشف الاسرار لابن غانم القفسي سوريا على اكثر احتمال لواسط القرن الرابع عشر ص ١٥٦ - ١٦٠ .
- اسطبول : منصف طوقو سراي
- احمد الثالث ٢١١٥ كتاب البيطرة لاهند بن الحسن بن الاحف بباد في ١٢١٠ م ص ٩٧ .
- احمد الثالث ٢١٢٧ ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية تحت لشمس الدين أبي الفضائل محمود مؤرخة في ١٢٢٩ م ص ٦٧ ٧٤
- ١٦٢ ١٦١ .
- احمد الثالث ٢٢ ٦ عتار الحكم وبحاس الكم للمشر سوريا على اكثر احتمال النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي ص ٧٤ ٧٨
- ١٦٢ ١٣ ٨
- احمد الثالث ٣٤٧٢ كتاب في معرفة الجبل الهندية للجزري مؤرخة في ١٢٥٤ م ص ٩٥ .
- حزنة : ٨٤١ « ورقة وكل شاه » المدرسة الطهرية الفارسية اوائل القرن الثالث عشر الميلادي ص ٩٢ ١٦١ .
- روان ١٦٣٨ قانون الدنيا وصحاتها لاهند المصري سوريا او مصر مؤرخة في ١٥٦٢ م ص ١٨٠ ١٨٢ .
- اسطبول مكتبة الجامعة .
- أ . ٦٧٥٤ قرآن بخارف بشية في ١١٨٢ م ص ١٧٢ ١٧٣ ١٧٥ .
- لبن مكتبة الجامعة .
- شرقية ٢٨٩ بحزة ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية نسخة في ١٠٨٣ م ص ٨٧ ٨٨ .
- لشراذ اكاديمية العلوم (معهد الدراسات الشرقية) ص ٢٣ مقامات الحريري بباد . العراق سنة ١٢٢٥ - ١٢٣٥ م ص ١٠٤ ١١٣ ١٢٣
- ١٣٠ ١٢٨ ١٢٣ ١٦٣ .
- عجائب المحلوقات للقرويني بعد سنة ١٣٧٠ م ص ١٧٩ .
- لندن المتحف البريطاني .
- اضافة ٧١٧٠ . قراءات الاميل نسخ تحت اشرف البطريك يوحنا والقريان اغناطيوس سنة ١٢١٦ - ١٢٢٠ م في منطقة الموصل ص ٩٦
- اماسة ١٨ - ١١٣ « الخمسة » للحاجة كرماني رسمها جنيد في بباد سنة ١٣٩٦ م ص ١٨٠ .
- اضافة ٢٢ - ١١٤ مقامات الحريري سوريا على الاكثر سنة ١٣٠٠ م (عهد المماليك) ص ١٤٥ ١٤٧ ١٤٩ ١٥٦ .
- شرقية ٢٧٨٤ (بيت الحيوان) برعم انه ترجمة عربية لاحدى مؤلفات ارسطو بباد على اكثر احتمال قبل سنة ١٢٥٨ م ص ١٣٦
- شرقية ٩٧١٨ مقامات الحريري مروة ص قل عاري ص عد الرحى ص دمشق سوريا على اكثر احتمال سنة ١٣٠٠ م ص ١٤٧ .
- لندن مكتبة الدائرة الهندية .
- ابن ١٢٨٤ (الخمسة) للجمال مروة في بباد سنة ١٤٦٥ م ص ١٨٠ ١٨١ .
- مدريد المكتبة الوطنية .
- ١٤ - ١ - ٢ المراجع الاسبانية او (سفر توليتانوس) النصف الاول من القرن العاشر الميلادي ص ١٤٧ .
- ميلان مكتبة امبروزيانا .
- أ - ١٢٥ « دعوة الاطباء » لابن بطران سوريا على الاكثر سنة ١٢٧٣ م ص ١٤٣ ١٤٥ ١٤٧ .
- ١ . د . ١ . ف . د . ١٤٠ « كتاب الحيوان » للجاحظ سوريا على الاكثر منتصف القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٥٦ ١٥٧ .
- ميونخ مكتبة الدولة .
- صل حرب ٤٦٣ عجائب المحلوقات للقرويني القرن الثامن عشر الميلادي على الاكثر ١٨١ ١٨٣ .
- صل حرب ٤٦٤ عجائب المحلوقات للقرويني واسط . سنة ١٢٨٠ م ص ١٢٨ ١٤٠ ١٦٢ ١٧٩ .

- حصل عرب ٦١٦ كلية ودمنة ليديا سوريا على الأكثر الربع الاول من القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٥٦ .
نيويورك متروبوليتان للفن .
- رقم ٥٧ - ٥١ - ٢١ ورقة توضع صورة صيدلية من كتاب ديوسقوريدس مادة الطب الترجمة العربية بغداد - العراق سنة ١٧٢٤م ص ٨٧
٨٨ ٩٢ ١٠٥ ١٢٠ ١٥٩ .
- رقم ٥٧ - ٥١ - ٢٣ ورقة (ساعة الليل) من كتاب الحريري « كتاب في معرفة الحبل الهمداني » سوريا على الأكثر سنة ١٣١٥م ص ٩٣
٩٥ ١٥٣ .
- نيويورك مكتبة بيرسون مورغلان .
- م ٥٠٠ (منافع الحيوان) لابن خنيسوع مراقة سنة ١٢٩٤ - ١٢٩٩م ص ١٣٤ ١٤١ ١٥٨ .
نيويورك المكتبة العامة « هجائب المخطوطات » للقرويني بعد سنة ١٣٧٠م ص ١٧٩ .
أكسفورد مكتبة بودلين .
- مجموعة مارش ١٤٤ « كتاب صور الكواكب الثابتة » للصوفي مسموحة من قبل ولده سنة ١٠٠٩م ص ٥٣ ٥٢ ١٣١ ١٨٣
مجموعة مارش ٤٥٨ مقامات الحريري مصر على الأكثر سنة ١٣٣٧م ص ١٤٢ ١٥١ ١٥٣ ١٦٢
مجموعة بيكوك ٤٠٠ كلية ودمنة ليديا سوريا على الأكثر سنة ١٣٥٤م ص ١٥٤ ١٥٦ ١٥٧
باريس المكتبة الوطنية .
- عرب ٢٨٥٠ ديوسقوريدس (مادة الطب) ترجمة عربية لاسانيا او شمالي غربي لمرقيا القرن الثالث عشر الميلادي ص ١٣١
عرب ٢٩٦٤ « كتاب الترياق » كتاب منقول عن جالبوس او غرامتيكوس . ترجمة عربية . شمالي العراق على الأكثر سنة ١١٩٩م ص ٨٣
٨٦ ٩٠ ٩٢ ١١٠ ١٦٢ .
- عرب ٣٤٦٥ كلية ودمنة ليديا سوريا على الأكثر سنة ١٢٠٠ - ١٢٢٠م ص ٦١ ٦٤ ٨٠ ١٣٦ ١٥٦ ١٥٤ ١٥٦
عرب ٣٤٦٧ كلية ودمنة ليديا سوريا على الأكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٥٦ ١٥٤
عرب ٣٩٢٩ مقامات الحريري . الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي ص ٨٢ ٨٣ ١٦٢
عرب ٥٨٤٧ مقامات الحريري نسخة وزوقت من قبل يحيى بن محمود الواسطي . بغداد سنة ١٢٢٧م ص ١٠٤ ١٠٥ ١٠٩ ١١١ ١١٤
١٢٤ ١٣٦ ١٣٨ ١٤١ ١٤٣ ١٤٥ ١٦٣ .
- عرب ٦٠٩٤ مقامات الحريري سوريا على الأكثر مؤرخة في ١٢٢٢م ص ٧٩ ٨٠ ٨٣ ١٣٠ ١٤٥
قطعة ١٣ الانجيل القبطي دمياط (دلتا النيل) سنة ١١٨٠م ص ٥٩ ٩٦ .
فارسية ٣٣٢ « هجائب المخطوطات » للطوسي نسخة في بغداد سنة ١٣٨٨م للسلطان احمد الجلائري ص ١٧٩ ١٨٠
مانا (الهد) مكتبة خدامعش .
- مقالة طلة (الفصل الثالث عشر من كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف) لابي القاسم الزمراوي مؤرخة في ١١٨٨م ص ١٣٨
تورين مكتبة ريل مخطوطة تضم انباء العهد العديم ص ٧٨ .
- مكتبة الفاتيكان .
- عرب ٣٦٨ (حديث يافى ورياض) المغرب (اسانيا او مراکش) القرن الثالث عشر الميلادي ص ١٢٥ ١٣١ ١٦٢ .
مجموعة روس ١٠٣٣ (كتاب صور الكواكب الثابتة) للصوفي سنة - مراکش سنة ١٢٢٤م ص ١٣٠ ١٣١ ١٣٦ .
مجموعة سراكو ٥٥٩ قراءات الانجيل دير مار متى قرب الموصل سنة ١٢٢٠م مخطوطة سرماية ص ٩٤ ٩٦ ١٣٠ ١٤٥
فيس (الندية) مكتبة مارسيانا .
- مجموعة ٤٧٩ كتاب منقول الى اويان عن (الصيد بالكلاب) القرن الحادي عشر الميلادي مخطوطة بيطية ص ٩٠ .
مكتبة الوطنية .
- ١ فـ ٩ مقامات الحريري مصر على الأكثر سنة ١٣٣٤م ص ١٤٧ ١٥٣ ١٧٩ .

١. ف ١٠ كتاب الدرياق محول الى جاليوس او غرامتيكوس ترجمة عرية الموصل على أكثر احتمال منتصف القرن الثالث عشر الميلادي
ص ٩١ ٩٢ ٩٦ ١٤٥ ١٤٧ .
- مادة عرب ٦١٢-٢٥ قطعة من « قصة حب » مصر على الأكثر أواخر القرن التاسع او اوائل القرن العاشر الميلادي ص ١٢٨ ١٣٥
- مادة عرب ٧٥١-٢٥ قطعة مخطوطة من مصر القرن العاشر الميلادي ص ٦٤ .
- مجموعة طية ديوسقوريدس مادة الطب نسخة للاميرة جوليانا انيقيا قبل سنة ١٢٥١م ص ٢٩ ٦٧ ٧٠ ١٦٨ .
- غريس ١ « صحائب المخلوقات » للقزويني ص ١٧٩ .
- واشنطن متحف فريير للفن .
- رقم ٥-٢٧ ورقة من مخطوطة ابن بختيشوع « جامع الحيوان » نسخة فارسية اوائل القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٤٢
- رقم ٢-٥٤ دب وفردة ورقة بمرقة من مخطوطة عن الاساطير مخطوطة مملوكية مصر على الأكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي
ص ١٤٠ ١٤١ .
- رقم ١١٤-٣٣-٥٤ « صحائب المخلوقات » للقزويني المرقع على الأكثر سنة ١٣٧٠-١٣٨٠م (سابقا مجموعة زلره) ص ١٧٨ ١٧٩ .

فهرسُ الالواح التصويرية

القرن السابع الميلادي

- ١٨ بيت المقدس . قبة الصخرة زخارف فسيفسائية حلية وودية على الطريقة الساسانية ٦٩١م .
٢١ جرة ذات حلية وودية وتاج ٩٦١م .
٢٣ مزهرية باوراني الاكاتس ٦٩١م .

القرن الثامن الميلادي

- دمشق . الجامع الكبير . زخارف فسيفسائية .
٢٤ مظهر نهري تفصيلي : ميدان ساق الخيل على الجدار الغربي من الرواق ٧١٥م .
٢٥ مظهر نهري تفصيلي : قرية على الجدار الغربي للرواق ٧١٥م .
٢٧ رواق قصر (وسط) مسكن خاص (اليسار) وبوابة (اليمين) زخارف منحنية داخل الرواق الغربي للساحة ٧١٥م .
٢٩ خربة المعجر (الاردن) فسيفساء وودية شجرة ذلك متاخر حيوانية ٧٢٤ - ٧٤٣م في غرفة الجلوس بالحمام .
قصر حمرة (الاردن) زخرفة قصر مزودة
صورة سيد العالم (محطة الآ) تقع في الامل على الجدار الرئيس (الجنوبي) للفرقة الرئيسة في صالة الاستقبال ٧٢٤ - ٧٤٣م
١٩٠ نسخة منها في سنة ١٩٠١ ل. أ. ج. بيلش .
صورة مذبح العالم يعيرون سيد العالم (محطة الآ) تقع في الامل على الجدار الرئيس (الجنوبي) للفرقة الرئيسة في صالة
١٩٠ الاستقبال ٧٢٤ - ٧٤٣م نسخة منها في سنة ١٩٠١ ل. أ. ج. بيلش
١٩٠ ظلي تفصيلي زخرفة معقودة في منزع الحمام ٧٢٤ - ٧٤٣م .
١٩٠ دب يعرف على آلة موسيقية تفصيل زخرفة معقودة في منزع الحمام ٧٢٤ - ٧٤٣م .
٢١ امرأة تستحم : رسم جداري على الجانب الجنوبي من منزع الحمام . الربع الثاني من القرن الثاني الميلادي .
قصر الحير الغربي (سوريا) حليات وودية .
٢٥ جيا وقطروس البحر ٧٣٠م محفوظة الآن في المتحف الوطني بدمشق
٢٧ موسيقيين وفارس ٧٣٠م محفوظة الآن في المتحف الوطني بدمشق .

القرن التاسع الميلادي

- رافضتان ٨٣٦ - ٨٣٩م رسم جداري في غرفة الحريم المقتبة في قصر الخوصق الخليفة المعتصم سامراء (العراق) اعاد تشكيلها
١٩١ أرنست هرتسميلك .
راهب ؟ منتصف القرن التاسع الميلادي رسم على قارورة شراب وجد في قصر الخوصق سامراء (العراق) اعاد تشكيلها
١٩١ أرنست هرتسميلك .
سمر الايلاء للساموريت موشي بن عاشر صورة غرة طيرية (فلسطين) ٩٩٥م (ورق تصوير حجم الصفحة حوالي ٤١٥x٢٨٤ ملم)
١٩١ المحلل القراني محلة المالكية ، القاهرة .

القرن العاشر الميلادي

- ١٦٨ القرآن الكريم صورة غرة . سوريا على الاكثر ٩٠٠م (ورق تصوير حجم ٢٨٥X١٢٠ ملم) رقم المجموعة ١٤٠٦ مكتبة
جستر بيتي دبلن .

القرن الحادي عشر الميلادي

- ١٧١ لمران الكريم صورة غرة على الاكثر يحط علي بن هلال الملف باسم الواب بغداد (العراق) القرن الحادي عشر (مؤرخه
٢٩١ هـ) ورق حجم الصفحة ١٣٥X١٧٧ ملم مثله المساحة ٩١X١٣٤ رقم المجموعة ١٤٣١ ورقة ٢٨٥ الصفحة اليمنى مكتبة
جستر بيتي دبلن .
٥١ كتاب صور النجوم الناجية للصوفي ١٠٠٩م ٤٠٠هـ الحجم ١٤٧X٢٣٣ ملم مجموعة ملرش ١٤٤ صفحة ٢٢٣ . مكتبة يوديان .
٥٥ اكسورد .
جزء من منظر مصارعة على كلس من الفخار المزوق . مصر العصر الفاطمي القرن الحادي عشر والثاني عشر الميلادي (القطر
٢٨٢ ملم) رقم ٩٦٨٩ متحف الفن الاسلامي . القاهرة .

القرن الثاني عشر الميلادي

- ١٥ بالرمو كنية الكايلابلانيا مقوف مزودة . حاكم في ولاية مع خيوة . منتصف القرن الثاني عشر الميلادي .
١٦ منظر المراج منتصف القرن الثاني عشر الميلادي .
١٨ منظر عند ينبوع جداري في احد القصور . منتصف القرن الثاني عشر الميلادي
١٩ منظر عند بئر . منتصف القرن الثاني عشر الميلادي
١٧٢ القرآن الكريم . صفحة مزخرفة بلنية (اسيا) ١١٨٢م (٥٧٨ هـ) (ورق تصوير حجم ١٨٥X١٧٥ ملم) رقم المجموعة ١
٦٧٥١ ورقة ١ الصفحة اليسرى مكتبة الجامعة . اسطنبول .
كتاب الدرياق المنحول الى جالينوس الطبيب اندروماخوس يراقب ضالبات ذراعية شمالي العراق على الاكثر ١١٩٩م (٥٩٥ هـ) ١
٨٤ (٢١٠ X ١٤٠) ملم مجموعة عرب ٢٩٦٤ صفحة غديبة ٢٢ المكتبة الوطنية . باريس .
٨٥ الشخص المفضل المسموم في قصر الملك وقد انقذه لدة ابي (٢١٠ X ١٦٥ ملم) صفحة غديبة ٢٧ .

القرن الثالث عشر الميلادي

- ٦٢ كلية ودمنة . مجلس ملك الفرن . سوريا على الاكثر ١٢٠٠ - ١٢٢٠م (٢٠٢X١٣١ ملم) مجموعة عرب ٣١٦٥ ورقة ٩٥ الصفحة
٦٣ اليسرى المكتبة الوطنية باريس .
الاسد والفرد دمنة (١٩١ X ١٢٥ ملم) ورقة ٤٩ الصفحة اليسرى .
٩٧ كتاب البطرة لاحمد بن الحسن بن الاحنف . فارمان : بغداد (العراق) ١٢١٠م (٦٠٦ هـ) (١٧٠ X ١٢٠ ملم) احمد التالي
٢١١٥ ورقة ٥٧ الصفحة اليمنى مكتبة متحف طوقوسراي . اسطنبول .
٦٥ كتاب لاعبي الحرة السابع عشر حاكم متوح مع شماته شمالي العراق (موصل) على الاكثر ١٢١٨ - ١٢١٩م حجم الصفحة ٢٢ X ٢٢ ملم
٥٨ حجم الصورة ١٧٠ X ١٢٨ ملم قصر الله امدي ١٥٦٦ ورقة ١ الصفحة اليمنى (صورة غرة) ملك كنعانسي اسطنبول
مصبلة ورقة ٢ الصفحة اليمنى .
٩٤ در سريانية للاجيل . دخول المسيح الى القدس . دير مار متى قرب الموصل (شمالي العراق) ١٢٢٠م (١٥٢١ م
منسوق) (٢٠٠ X ٢٥٠ ملم) مجموعة سريانو ٥٥٠ ورقة ١٠٥ الصفحة اليمنى مكتبة اوستوليك . المانيكل .

- ٧٩ مقامات الحريري . أبو زيد يعطى في جماعة في مجرى (المقالة الثانية والأربعون) سوريا على الأكثر ١٢٢٢ م (٦١٩ هـ)
(١٥٧ × ٢٠٥ ملم) مجموعة عرب ٦٠٩٤ ورقة ١٤٧ الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية باريس .
- ٨٩ ترجمة عربية لكتاب ديونستوريس (مادة الخط) من الأراء اللوس مع مظهر صد خفاد (العراق) ١٢٢٤ م (٦٢١ هـ) (١٦٠ × ١٩٣ ملم)
مجموعة رقم ٣٧٠٣ ورقة ٢٩ الصفحة اليمنى أيا صويا . اسطنبول .
- ٨٧ الصيدية (١٣٥ × ١٧٤ ملم) رقم ٥٧ - ٥١ - ٢١ متحف متروبوليتان للفن (يكتسب : كورا تمكس برين) . نيويورك
- ١٣ كتاب صور الكواكب الثمانية للصوفي : الرافض (هرقل) سنة (مراکش) ١٢٢٤ م (٦٢١ هـ) (١٣٦ × ١٦٣ ملم) مجموعة روس ١٠٢٣
ورقة ١٩ الصفحة اليسرى مكتبة ابوتولكا : الفايكل .
- ٨٢ مقامات الحريري : أبو زيد يعاد الحارث أثناء الحج (المقالة الحادية والثلاثون) . شمال العراق على الأكثر الربع الثاني من القرن
الثالث عشر الميلادي (٩٢ × ١٨٨ ملم) مادة عرب ٣٩٢٩ ورقة ٦٩ الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية : باريس
- ١٠٦ مقامات الحريري : أبو زيد أمام حاكم مرو (المقالة الثامنة والثلاثون) سداد (العراق) ١٢٢٥ - ١٢٢٥ م (١٧٥ × ١٩١ ملم)
مجموعة من ٢٣ صفحة ٢٥٦ المعهد الشرقي : أكاديمية العلوم ، لبراد
- ١٠٧ أبو زيد أمام قاضي صعدة في اليمن (المقالة السابعة والثلاثون) . (١٧٧ × ١٧٩ ملم) صفحة ٢٥٠
- ١٠٨ أبو زيد يطلب فقه بأحدى السمس (المقالة التاسعة والثلاثون) . (١٥٤ × ٢٠٤ ملم) . صفحة ٢٦٠
- ١١١ صفة المركوب الصائح (المقالة الثالثة والأربعون) . (١٤١ × ٢٠٥ ملم) صفحة ٢٨٨ المعجم
- ١١٢ (المقالة الرابعة) . (١٩٢ × ١٩٩ ملم) صفحة ٢٢
- ١١٣ رسم عقد قران (المقالة الثلاثون) . (١٦٨ × ١٨٥ ملم) صفحة ٢٠٥ (محرومة من جهة اليسار)
النسخ . تفصيل في المرة اليمنى .
- ١٣٤ « كتاب صانع الحيوان » باللغة الفارسية لأبي سعيد عبد الله بن خنيسوع . بيلان . مراغة (إيران) سنة ١٢٩٤ م سنة ١٢٩٩ م
(ضمن اطراف داخل) ١٩١ × ١٨٢ ملم المقابس الأوسع للتصوير ٢٣٥ × ٢١٣ ملم مجموعة ٥٠٠ ورقة ١٣ الصفحة اليمنى مكتبة جرون مورغان
نيويورك .
- ٢٦ « حديث ياض ورياض » شمول تلم رسالة من رياض الى ياض . المغرب (اسبانيا) (ومراكش) القرن الثالث عشر الميلادي
(١٩٠ × ٢٠٥ ملم) مجموعة عرب ٣٦٨ ورقة ١٧ الصفحة اليمنى مكتبة أوستليكا الفايكل .
- ٢٧ ياض ملقى بلا وحي عند النهر . (١٩٨ × ٢١٠ ملم) ورقة ١٩ الصفحة اليمنى .
- ١٣٩ ياض يفتي ويخوف على العود أمام سيدة ووصيحاتها (١٧٥ × ١٩٢ ملم) ورقة ١٠ الصفحة اليمنى

القرن الرابع عشر الميلادي

- ١١٦ مقامات الحريري : أبو زيد يعطى في مسجد صرند (المقالة الثانية والعشرون) سوريا على الأكثر ١٣٠٠ م (١٧٤ × ١٥٩ ملم)
إضافة : ٢٢ - ١١٤ ورقة ٩٤ الصفحة اليمنى المتحف البريطاني . لندن .
- ٩٣ « كتاب في معرفة الجبل الهندية » للجزيري . ساحة القيل . سوريا على الأكثر ١٣١٥ م (٧١٥ هـ) (٢١٠ × ٢١٩ ملم) رقم ٥٧ -
٥١ متحف متروبوليتان للفن (يكتسب : كورا تمكس برين) . نيويورك
- ١٤٨ مقامات الحريري غرة ذات اسم متوج ، مصر على الأكثر ١٣٢٤ م (٧٣٤ هـ) (حجم التصوير ١٧٥ × ١٩٢ ملم) أ . ف . ٩
ورقة ١ الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية لـ
- ٥ أبو زيد يتصرع أمام قاضي المعرة . (المقالة الثامنة) . (١٢٦ × ١٤٧ ملم) ورقة ٣٠ الصفحة اليسرى
- ٥ الحارث يتحدث الى أبي زيد في حبه (المقالة السادسة والعشرون) . (١٣٧ × ١٥٨ ملم) ورقة ٨٧ الصفحة اليسرى

- ١٥٢ معاني الخريز : أبو زيد يساعد الخليل على استعادة بيته المردوق (للقائمة السابعة والعشرون) مصر على الأكثر ١٣٣٧م (٧٣٨هـ) . (١٧٠X١٣٦م) . مجموعة مارش ٤٥٨ ورقة ٤٥ الصفحة اليمنى . مكتبة بوديان . اكسورد .
- ١٤١ كتاب الأساطير : الدب والقردة . مصر على الأكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . (حجم التصوير ٩٧X١١٥م) ٢٠٥٤ متحف فريير للفن واشنطن .
- ١٥٥ كلفة ودمية ليدبا العريان تضرب باجنتها لاقاد البار التي أحرفت أعضائها من النور سوريا على الأكثر الربع الذي من القرن الرابع الميلادي (١٧٩X١٦٣م) مجموعة عرب ٢٤٦٧ ورقة ٧٨ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية في باريس .
- ١٥٧ كتاب الحيوان للجاحظ : عامة تختص بيوها . سوريا على الأكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي (١٨٩X١١٦م) مادة عرب أ. ف. و. ١١٠ ورقة ١٠ الصفحة اليمنى مكتبة لبروزيانا ميلان .
- ١٥٨ « كتاب كشف الأسرار » لابن ظالم المقدسي : البقة . سوريا على الأكثر . اوسط القرن الرابع عشر الميلادي . (١١٧X٧٠م) فاك اسمايل ٥٦٥ ورقة ٢٩ الصفحة اليسرى مكتبة مسجد سليمان اسطنبول .
- ١٥٩ من شجرة المر . (١١٢X٧٧م) ورقة ٦ الصفحة اليسرى .
- ٣ « كتاب صانع الحيوان » لعلي بن محمد بن عبدالعزيز بن الدرع الموصل . مالك الحرين . مصر على الأكثر ١٣٥٤م (٧٥٥هـ) . (١٣٢X٩٨م) مادة عرب ٨٩٨ ورقة ٨٠ الصفحة اليمنى مكتبة الاسكوريال .
- ١٥٤ كلفة ودمية . الأرنب وملاك النية عند بحر القمر . سوريا على الأكثر ١٣٥٤م (٧٥٥هـ) . (٢٤١X١٧٢م) مجموعة بركوك ٤٠٠ ورقة ٩٩ الصفحة اليمنى مكتبة بوديان اكسورد .
- ١٧٤ قرآن لرغون شاه . صفحة مزخرفة . مصر (١٣٦٨-١٣٨٨م) (٧٧٠-٧٩٠هـ) (٥٠٩X٧٠٥م) . مجموعة رقم ٥٤ المكتبة الوطنية القاهرة .
- ١٧٨ عجائب المخلوقات للفردوسي الملاك اسرائيل العراق على الأكثر ١٣٧٠-١٣٨٠م (حجم التصوير ١٦١X١٧٥م) ٥١-٥٤ الصفحة اليسرى . متحف فريير للفن . واشنطن .

القرن السادس عشر الميلادي

- « قانون الدنيا وصحابها » للشيخ احمد المصري
 الشعوب المتوحشة في نهاية العالم . سوريا او مصر ١٥٦٣م (٩٧٠هـ) مقياس كل صفحة ١٩٢X٢٦٠م رول ١٦٣٨م ورقة ١١٨
 الصفحة اليسرى ١١٩ الصفحة اليمنى مكتبة متحف طوفو سراي اسطنبول .

القرن الثامن عشر الميلادي

- عجائب المخلوقات للفردوسي شخصية الكوكب الجار القرن الثامن عشر الميلادي على الأكثر (١٢٢X١٢٥م) مصر عرب ٤٦٣
 ورقة ٢٧ الصفحة اليسرى . مكتبة الدولة ميونخ .

الفهرس العام

- ابراهيم الاول بن الاغلب ص ٢٠١ .
 ابراهيم الخليل ص ٢٠ ، ٥٤ ، ١٩٧ .
 ابراهيم ص ٧٤ ، ٢١٠ .
 ابن بنتيشوع ص ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٢ ، ٢١٠ .
 ابن بطلان ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، ٢١١ .
 ابن البواب (الخطاط البغدادي) ص ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ٢١٣ .
 ابن جبير ص ٤٤ ، ٥٢ ، ٢٠٢ .
 ابن جنبل ص ٢٠٥ .
 ابن خلدون ص ١٤ ، ١٥ ، ١٩٦ .
 ابن خلكان ص ١٩٨ .
 ابن دانيال الموصل ص ٢٠٥ .
 ابن الدريهم الموصل ص ٤ ، ١٤١ ، ٢١١ .
 ابن راهويه ص ٢٠٨ .
 ابن الزيات (محمد بن عبد الملك) ص ٢٠٣ ، ٢١٢ .
 ابن شاکر الکشي ص ٢٨ ، ١٩٨ .
 ابن العربي ص ١٩٣ .
 ابن عاتم المقدسي ص ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٩٩ ، ١٦٠ ، ٢١٢ .
 ابن المقفع ص ٦١ ، ٢٠٤ .
 ابن النوي ص ١٩٤ .
 ابو بكر الصديق ص ٥٤ .
 ابو تميم حيدرة (المصور) ص ٥٦ ، ٢٠٤ .
 ابو حيان التوحيدي ص ٢٠٦ .
 ابو دلف (راوية الفردوسي) ص ٢١١ .
 ابو زيد السروجي ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ١٠٤ .
 ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ .
 ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .
 ١٥١ ، ١٥٢ ، ٢٠٥ .
 ابو عبيدة النحوي ص ٢١٢ .
 ابو علي الفارسي ص ١٩٥ .
 ابو مسلم الخراساني ص .
 الانايكون ص ٢٠٤ .
 الاتحاد السوفياتي (السوفيت) .
 الانراغالوس (نبنة) ص ٨٨ .
 الانراك (الترك) ص ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ١ ، ١٩٣ .
 آنستهاوزن (ريتشارد) ص ٣ ، ٨ .
 انيس (احمد) ص ١٦ .
 اثينا ص ٢٠٢ .
 احمد بن ابي دؤاد ص ٢٠٣ .
 احمد تيمور ص ١٩٦ .
 احمد الثالث (السلطان) ص ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ .
 ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٩٥ ، ٩٧ .
 ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٨ ، ٢٠٤ .
 السلطان احمد الجلانري ص ٢١٢ ، ٢١٤ .
 احمد بن احمد بن الاخف ص ٩٧ ، ٢٠٦ .
 احمد بن الفزوي ص ٢١١ .
 الامام احمد بن حنبل ص ١٩٤ ، ١٩٥ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ .
 احمد بن طولون ص ٢٠١ .
 احمد بن الظاهر الخليفة العباسي ص ٢١١ .
 احمد بن عبدالله رئيس الاسماعيليه ص ٢٠٦ .
 احمد بن عمار بن شاذي ص ٢٠٣ .
 احمد بن ماجد الملاح ص ٢٠٥ .
 الشيخ احمد المصري ص ١٨٠ ، ١٨١ ، ٢١٥ .
 اخوان الصفا ص ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ٢٠٦ .
 الادريسي (الجغرافي الشهير) ص ٢٠٠ .
 اذنيه ص ١٢٧ ، ٢٠٨ .
 اذريجان ص ٢١٠ ، ٢١٤ .
 اراتوس ص ٥٢ .
 اريري (المشرق) ص ٢١٢ .
 ارتق بن اكسب ص ٢٠٦ .

- الارتقي ، الارتقية ص ٩٥ ، ٢٠٦ .
 ارخميدس ص ٩٥ .
 اردشير ص ١٩٣ .
 الاردن ص ١٩٧ ، ١٩٨ .
 ارسطو ص ٧٤ ، ١٣٦ .
 ارفون (حفيد هولاءكو) ص ٢١٣ .
 ارفون شاه ص ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٣ .
 الارمن ص ١٩٩ .
 ارنولد (المشرق) ص ١٩٦ .
 اريحا ص ١٩٩ .
 الاسان ص ٢٠٩ .
 اسايا ص ١٥ ، ١٩ ، ٣٠ ، ٤١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ .
 ١٣١ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٩٩ .
 اسحاق (بن ابراهيم الخليل) ص ٢٠ ، ١٩٧ .
 اسد افندي ص ٩٨ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٩٧ .
 اسرائيل ص ١٩٧ .
 اسراييل (الملك) ص ١٧٨ ، ٢١٣ .
 اسطفن بن باسيل (المترجم) ص ١٩٨ ، ٢٠٥ .
 اسطول ص ٦ ، ١٩ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٤٣ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٩٧ ، ٢١٣ .
 الاسكندر الكبير ص ٥٠ ، ١٨٢ ، ٢٠٤ ، ٢١٥ .
 الاسكندرية ص ٢٠٢ .
 التاريخ الاسكندري ص ٢٠٤ .
 الاسكوريال ص ٣ ، ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ٢٠٩ .
 اسماعيل بن ابراهيم الخليل ص ١٩٧ .
 الاسماعيليون (الاسماعيليه) ص ٢٠٦ .
 آسيا ص ٢ ، ١١ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ١٤٧ ، ١٩٩ .
 اشيلية ص ٢٠٩ .
 اشوريون (اشورية) ص ١١ ، ٨٦ ، ١١٠ .
 اشور ناصربال ص ٣٨ .
 اصهان (اصفهان) ص ٢٠٤ .
 الاصفهاني (صاحب الاغاني) ص ٢٠٤ .
 الاصمعي ص ٢١٢ .
 الاغريق (الاغريقه) ص ٢٠٨ ، ١٥ ، ٢٩ ، ٣٣ ، ٥٢ ، ٧٤ .
 ابو الاغلب ص ٢٠١ .
 افرارهرود ص ٢١٠ .
 افلاطون ص ١٢٥ ، ١٢٨ .
 افريقيا ص ١١ ، ١٩ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ .
 القونسيو الحكيم ص ١٣٢ ، ٢٠٩ .
 اكسفورد ص ٥١ ، ٥٢ ، ١٣١ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ .
 امبابه ص ٢٠٨ .
 آمد ص ٦ ، ٩٥ ، ١٦٢ ، ٢٠٦ .
 الامويون (بنو امية) ص ١٥ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٦٧ ، ١٦٣ ، ١٧٣ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢١٣ .
 الأمين الخليفة العباسي ص ٢٠٥ .
 اناضول ص ٦ ، ٦٧ ، ٢٠٣ .
 انتياس بن هيرودوس ص ٢١٢ .
 اندبة (مدينة) ص ١٩٧ .
 اندروماحوس ص ٨٣ ، ٨٤ .
 اندروميذا ص ٥٢ ، ٢٠٣ .
 الاندلس ص ١٩٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٣ .

لورنس ص ٢٩، ٥٩، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٤،
٨٥، ٨٦، ٩٠، ٩٦، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٩، ١١١، ١١٤،
١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢١، ١٢٢، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١،
١٣٦، ١٣٨، ١٤٠، ١٤٣، ١٤٥، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٦٢،
١٦٣، ١٨٠، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢١٣.

ماز (مدينة) ص ٢١١.

الباكستان ص ٢٠٩.

بالرمو (بلارمة) ص ٣٨، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩،
٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٥٩، ٦٤، ٦٦، ٢٠٢.

بايريد الجلاتري ص ٢١٤.

بيرس (السلطان) ص ١٤٧، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢١٠، ٢١١.

البحر الأبيض المتوسط ص ٧.

البحر الأسود ص ٦.

بحر الجليل ص ٢١٢.

بحر الخزر ص ٦.

البحر العربي ص ٢٠٧.

البحر الميت ص ٢٩، ١٩٧.

الممالك البحريةون ص ١٤٣، ١٤٥، ١٥٣، ٢١٠.

بخارى (مدينة) ص ٢٠١.

البخاري (صاحب الحديث) ص ١٩٣.

بنخال (هوغو) ص ٨٠، ٩٠، ٩٦، ١٤٥، ١٤٧.

بختشوع ص ٢١٠.

بدر الدين عبدالله (المصور) ص ٦٤.

بدر الدين لؤلؤ ص ٦٤، ٨١، ١٦٣، ٢٠٤.

بديع الدين الهمذاني ص ٢٠٥.

براغ ص ١٩٨.

البرامكة ص ٢٠٠.

برامكي (دي. سي) ص ٣٦.

اندونسيا ص ٢٠٧.

اس بن مالك ٢١٠.

اطاكية ص ٦، ٢٦، ٣٨، ١٦٠.

اطونينوس (ملك اثينا) ص ٢٠٢.

انكلترا ص ٢١٤.

ابوشروان بن خالد ص ٢٠٥.

الاشرف اقبال ص ٢١٠.

اودابة (مدينة) ص ١٩٧.

اوربا ص ٥٤، ١٨١، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٥، ٢١١.

٢١٤، ٢١٥.

اورشليم ص ٢١٢، ٢١٣.

اورقة ص ٢١٢.

اوريانوس (ملك اثينا) ٢٠٢.

السلطان اويس ص ٢١٣.

اهرون الاسكندري ٢٠٦.

ايا صوفيا ص ٦٦، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ١١٠، ١٥٩.

٢١٣.

المعر ايلك ص ٢١٠.

ايران ص ١٢، ١٩، ٢١، ٣٠، ٤١، ٤٤، ٩٠.

١٣٤، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٢، ١٧٠، ٢٠٠، ٢٠١.

٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٢، ٢١٤، ٢١٥.

ايطاليا ص ١٩٧.

ايكوس (حصان خرافي) ص ٥٢.

ايلمازي ص ٢٠٥.

ايليماي ص ٧٧، ٧٦، ٢٠٥.

الاوييون (الايوية) ص ١٣٦، ٢٠٠، ٢٠٦.

(ب)

مابل ص ١٧٠، ٢٠٤.

مافا ص ١٣٨.

- أرسنيوس البطل الخرافي اليوناني ص ٢٠٣ .
 البرير ص ١١ ، ١٩٩ .
 البرتغال ص ٤١٣ .
 البرجمي (رئيس المبشرين) ص ٢٠٥ .
 الممالك البرجون ص ١٧٩ ، ١٨١ ، ٢١٠ .
 بردى (نهر) ص ٢٨ .
 برسيوليس ص ٦ ، ٢٨ .
 برشم (مرغريت فان) ص ٢٦ .
 برشم (ماكس فان) ص ٣٠ .
 برقة ص ٧ ، ١٩ .
 الظاهر يرفوق ص ٢١٠ .
 برلين ص ١٨٢ ، ٢٠٦ .
 البريه (جبل) ص ٧ .
 البتي (أبو سليمان محمد بن ممر) ص ١٠٠ ، ٢٠٧ .
 شارين برد ص ٥٤ ، ٢٠٣ .
 بشر فارس ص ٨٦ ، ١٠٢ ، ١٩٦ .
 البصرة ص ٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ .
 طرس (الرسول) ص ٨٠ .
 بطليموس ص ٥٢ ، ٢٠٢ ، ٢١٤ .
 بغداد ص ١ ، ٥ ، ٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٨٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ .
 قبلة بكر العربية ص ٢٠٦ .
 مكست كوراتمكن برنت ص ٨٧ ، ٩٣ .
 بلنسية ص ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ٢٠٢ ، ٢١٣ .
 السجاب ص ٢٠٩ .
 البندقية ص ٩٠ .
 يواد يار (الاب) ص ١٩٩ .
 يود الداعية السطوري ص ٢٠٤ .
 يودليان (مكتبة) ص ٥١ ، ٥٢ ، ٣١ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ .
 البوذية ص ١٣ .
 يوسكوريال (مدينة) ص ٢٦ .
 يوسيدون (الاله اليوناني) ص ٢٠٣ .
 يوش (المصور) ص ١٧٠ ، ٢٠٨ .
 يولاقي (مطبعة) ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
 يول كاله المشرق ص ٢٠٥ .
 يولونا ص ٦٦ .
 يولس الابجي ص ٢١٠ .
 يومي ص ٢٦ ، ١٩٧ .
 يوموند ص ١٧٥ .
 يهرام ص ١٩٣ .
 يهرام الخامس ص ٢٠٣ .
 يهرام الرسام ص ١٩٦ .
 يهنام الموصل ص ٢٠٤ .
 ياض (حبيب رياض) ص ١٢٥ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٦٢ .
 بيت القدس ص ٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٨ ، ٢١٢ .
 يديا ص ٦١ ، ١٤٠ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ٢٠٤ .
 بيروت ص ١٩٨ .
 البيروني ص ١١ ، ١٣٧ ، ١٩٣ ، ٢٠٢ ، ٢١٠ .
 يوطية ص ٢٠٥ .
 البيطيون ص ٥ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٦ .

المن البيزنطي ص ٢٢ ، ٢٩ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٢٤ ، ١٤٩ ، ١٦١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٨٤ ، ١٩٩ .
 الاناجيل البيزنطية ص ٧٠
 بيسان ص ٢٠٩
 بيكسو ص ١٨٣ ، ٢١٥ .
 البيمارستان العنودي ص ٢٠٢ .
 بين الهرين ص ٥٠ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٨٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ .

(ت)

توير ص ٦ .
 التز ص ٢١١ .
 تدمر ص ٦ ، ٣٣ ، ١٩٩ .
 الترك (الانراك) ص ١١ ، ١٢ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٢٠٣ ، ٢١٠ ، ٢١١ .
 التركستان ص ١٩٩ ، ٢٠١ .
 التركمان ص ٢٠٦ .
 تقي الدين الهلالي ص ٢٠٥ .
 تكريت ص ٢٠٦ .
 توديز بلياس ص ١٣١ .
 تودينو ٧٨ .
 توماس مارشال ص ٢٠٩ .
 تونس ص ٧ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ١٩٦ .
 التيرول ص ١٣٢ .
 تيمورلك والعصر التيموري ص ١٨١ ، ٢١٢ ، ٢١٤ .
 تيودوريوس الثالث امبراطور بيزنطية ص ٢٠٣ .

(ث)

ثابت بن ابي ثابت المعمار ص ١٩٩

ثابت بن زهرون ص ٢١١ .
 الثنار (نهر) ص ١٢٥ .

(ج)

الجاحظ ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢١٢ .
 جالتوس ص ٧٤ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٢١٠ .
 جامع الازهر ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
 جامع دمشق ص ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٨ ، ٥٩ ، ١٦٠ .
 جامع سليمان (اسطنبول) ص ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
 ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٩٧ .
 جامع سمرقند ص ١٤٦ .
 جامع القسطنطين ص ٢٠٨ .
 جامع قبة الصخرة ص ١٩٧ .
 جامع القلعة ص ٢١١ .
 جامع لاله لي (اسطنبول) ص ٢١٣ .
 يكي جامع ص ٢٠٤ .
 جاندارا (د. موني) ص ١٢٤ .
 جب (المشرق) ص ٣٥ .
 جبرائيل (جبريل الملك عليه السلام) ، ص ١٩٣ ، ٢١٤ .
 جبرائيل بن بختيشوع ص ٢١٠ .
 منطقة الجبل في العراق ص ٢٠٦ .
 جرش ص ٢٦ ، ١٩٧ .
 الجركس ص ٢١٠ .
 الجزري (بديع الزمان) ص ٩٣ ، ٩٥ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
 جزيرة ابن عمر ص ٢٠٦ .
 جزيرة الروضة ص ٢١٠ .
 جزيرة العرب ص ٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٩ ، ١٠٤ ، ٢٠٦ .

الجريرة ص ٢٠٠ .

جستر بيتي (مكتبة) ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٩ ، ٢١٢ .

جفر البرمكي ص ٢٠٠ .

الطاهر جقق ص ٢١٠ .

الجلالريون ص ١٧٩ ، ١٨٠ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .

الجمالي ص ١٨٠ ، ٢١٥ .

جشيد بن سعود ص ٢١٤ .

جندب العربي ص ١١ .

جندرا (موني) ص ١٢٤ .

جيد (المصور البغدادي) ص ١٨٠ ، ٢١٤ .

جيزا (وثائق) ص ٤٢ ، ١٢٤ ، ٢٠٠ .

جيف ص ٢٠٨ .

الجوسق (نصر) ص ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ .

٦٦ ، ١٧٠ ، ١٩١ ، ٢٠١ .

جون ويلاندز ص ٢١٤ .

جوليانا ايقيا ص ٢٩ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ١٦٨ .

جيا (الآلهة) ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ .

جيرار الكريموني ص ٢١١ .

(ح)

الحارث بن همام ص ٨٢ ، ١٠٥ ، ١١٥ ، ١٢٣ ، ١٤٢ .

١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ٢٠٥ .

حافظ الشيرازي ص ١٤٧ ، ٢١٢ .

الحاكم الفاطمي ص ٢٠٤ .

حبيب بن ابي حيدة ص ٢١٠ .

الحبيشة ص ٣٠ .

الحجاج بن يوسف ص ١٩٨ ، ٢٠٧ .

الحجاز ص ١٩٦ ، ٢١٥ .

حجي الثاني السلطان ص ٢١٠ .

الحريري ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٠٤ ، ١٠٥ .

١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ .

١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ .

١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ .

١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ١٦٣ .

١٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ .

حرينة ص ٩٢ ، ١٦١ .

حسان (مترجم بيت الحكمة) ص ٢٠٢ .

الحسن بن بويه ص ٢٠٢ .

السلطان حسن الكبير ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

الحسن بن علي الكلبي ص ٢٠٩ .

السلطان حسين الجلائري ص ٢١٣ .

حسن كيفا ص ٢٠٦ .

حضر موت ص ٢٠٧ .

حطين ص ٢١٢ .

الحكم (الخليفة الاموي في الاندلس) ص ٢٠٤ .

حلب ص ٦ ، ١٨٢ ، ١٩٨ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢١١ .

الحلة ص ٢١٠ .

حلوان (العراقية) ص ٢٠٦ .

حماة ص ٦ ، ١٢٨ ، ٢١١ .

حمدان الخراط ص ٢٠٣ .

حمرين (جل) ص ٢٠٠ .

حنين بن اسحاق ص ١٩٨ ، ٢٠٥ .

الحي ص ٢٠٧ .

(خ)

خداخش ص ١٣٨ ، ٢١١ .

خراسان ص ٢٠٨ ، ٢١٤ .

خربة المفجر ص ٦ ، ٢٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ١٩٩ ،
 خزيمة بن حازم ص ٢١٠ .
 خسرو الثاني ص ١٩٣ .
 خضر خوجة (الأمير) ص ٢٠١ .
 الخطابي الفقيه ، ١٩٤ .

الخليج العربي ص ٦ ، ١٩٩ ، ٢١٥ .
 خليل افا ص ٢٠٦ .
 الخوارج ص ١٩٨ ، ٢٠٠ .
 خوارزم ص ١١ ، ١٩٣ .
 الخوارزمي (محمد بن موسى) ص ١٩٣ .
 خواندآمير المؤرخ ص ١٩٦ .
 دي خوية ص ١٩٨ .

(د)

داود (النبي) ص ٥٤
 دار الاسلام ص ١٢ ، ٢٨ ، ١٩٣ ، ٢٠١ .
 داريا (قرية) ص ١٩٨ .
 دافشي ص ١٤٦ ، ٢١٣ .
 دبلن ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٩ .
 دجلة (نهر) ص ٦ ، ٤١ ، ١٦٢ ، ١٩٩ ، ٢٠١ .
 ٢٠٧ ، ٢٠٦ .

الدرياق (الترياق) ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٢٠٥ .
 دسقوريدس ص ٢٩ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ،
 ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ١٠٥ ،
 ١١٠ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ،
 ١٦٢ ، ١٦٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ .

دمشق ص ٦ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ،
 ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٥٩ ، ١٢٥ ، ١٤٣ ،
 ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٥ ،
 ٢١٠ ، ٢١١ .

(ز)

ذو القرنين ص ٢٠٤

(ر)

رأس الرجاء الصالح ص ١٨٣ ، ٢١٥ .
 رايس (د.س.) ص ٤٣ ، ١٠٥ ، ١٢٥ ، ١٧٠ .
 رثر (ملوث) ص ١٦
 الرحبة ص ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٤ .
 رحيوت ص ٢٠٨ .
 الرملة ص ١٦٠ .
 روبرت بن روجر الاول ص ١٩٩ .
 روجر الاول (ملك صقلية) ص ٤٤ ، ٢٠١ .
 روجر الثاني (ملك صقلية) ص ٢٨ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ،
 ١٩٩ ، ٢٠١ .
 روزريق (لوزريق) ص ٣٠ .
 روزتسل (فرانتز) ص ١٦ ، ٧٤ .
 روس ص ١٣٠ .
 روسو (جان جاك) ص ١٢٣ ، ٢٠٨ .
 روسيا ص ٢١١ .
 روما ص ٣٠ .
 الرومان (الروم) ص ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ .
 الرومانية ص ١٤ .
 الري ص ٦ ، ٥٠ .
 رياص (مشوقة رياص) ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ،
 ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٦٢ .

(ز)

- الزاب الصغير (نهر) ص ٢٠١ .
الزاب الكبير (نهر) ص ٢٠٠ .
زاردة (عالم الماني) ص ١٧٩ ، ٢٠١ .
زحل (الكوكب) ص
د. زكي محمد حسن ص ١٩٦ .
زمن (آله اليونان) ص ٩٦ ، ٢٠٣ .
الزنجاني ص ١٠٠ ، ٢٠٧ .
الدوقة الزنكية ص ٢٠٥ .
الزهراني (الطبيب) ص ١٢٨ ، ٢١٠ .
زيادة الله الاول ص ٢٠١ .
زيد بن رفاعه ص ١٠٠ .

(س)

- سابور الاول ص ١٩٣ .
سابور الثاني ص ١٩٣ .
سادهو ص ١٢٣ ، ١٢٤ ، ٢٠٩ .
سارتون ص ٢١٤ .
الساسانيون ص ١٢ ، ٣٥ ، ٦١ ، ١٩٣ .
ساطح المصري ص ١٩٦ .
سالرنو ص ٢١١ .
سالونيك ص ٢٦ .
السامانيون ص ٢٠١ .
سامراء ص ٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧ .
سانت لورنر ص ٣٠ .
ساتا سبليا ص ٣٠ .
سان جورج ص ٢٦ .
سبته ص ١٣٠ ، ١٣٦ ، ٢٠٢ ، ٢١٣ .
سبحاو (المشرق) ص ١٩٣ .

- سرجون (ملك آشور) ص ٣٨ .
سروج ص ١٢٥ ، ٢٠٩ .
الريان والريانية ص ١٥ .
سعد بن عباد ص ٢١٢ .
سفويا (مدينة) ص ١٣٢ .
سفيان الثوري ص ٢٠٨ .
سقراط ص ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ١٧٥ .
السلاجقة (آل سلجوق) ص ٩٢ ، ١٦١ ، ٢٠٥ .
سلامة بن جندل ص ١٩٥ .
سلفتر دي سلسي ص ٢٠٥ .
سلم (صاحب بيت الحكمة) ص ٢٠٢ .
سلطان باك ص ٢١٢ ، ٢١٣ .
سلطان الفارسي ص ٢١٢ ، ٢١٣ .
سلوقس (الامبراطور) ص ٢٠٤ .
سلوقية (مدينة) ص ٢٠٤ .
التاريخ السلوقي ص ٦٧ ، ٢٠٤ .
السلطان سليم الاول ص ٢١٣ .
سليم طه التكريتي ص ٣ ، ٨ .
السلطان سليمان ص ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ،
١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ .
سمك (المشرق) ص ١٩٣ .
سمرقند ص ١٤٥ ، ١٤٦ .
سجهر بن ملكشاه ص ٢٠٨ .
السند ص ١٩ .
السدياد ص ١٤٠ ، ١٨٢ .
السودان ص ١٩٩ .
سوريا ص ١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ،
٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ،
٨٠ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٤٣ ، ١٤٦ .

١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ،
١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٩٩ ،
٢٠٤ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١١ .

الاتحاد السوفياتي (السوفيت) ص ١١ .
سيدو اويان ص ٩٠ .
سيف الدولة الحمداني ص ٤١ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ .
سيلان ص ٩٩ .

(ش)

الشابثي ص ٥٩ ، ٢٠٤ .
شارلمان ص ٩٦ .
الشام ص ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
شاطبة ص ٢٠٢ .
شاه ايران ص ٣٠ .
شتيرن ص ١٦ .
الشجرة (كنيسة) ص ٢١٢ .
شرحيل بن حنة ص ٢١٢ .
شرقي الاردن ص ٢٦ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٩ .
الشرق الاقصى ص ٢٠٨ .
شعيب (النبي) ص ٢١٢ .
شلمانصر الثالث ص ١١ .
شلومبرغر ص ٣٣ ، ٣٤ .
شمس الدين محمود ص ٦٧ ، ٢٠٥ .
شمس الدين (المصور) ص ٢٠٤ .
شمول ص ١٢٦ ، ١٢٨ .
شيراز ص ٢١٢ .
الشيعة (المذهب الشيعي) ص ٨١ ، ٨٦ ، ١٠٠ .
شيفر (لويس) ص ١٠٤ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ٢٠٧ .

(س)

الصاحب بن عباد ص ٢٠٤ .
الصيديج ص ١٦٩ .
صدرة ص ١٠٧ .
صفقة ص ٧ ، ٤١ ، ٤٥ ، ١٩٩ ، ٢٠١ .
صلاح الدين الايوبي ص ٢٠٠ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ .
الصليبيون ص ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ .
الصوفي ص ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ .
١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٠٢ ، ٢٠٩ .
صولون الحكيم ص ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١٣٠ .
الصين ص ٥٤ ، ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
الصينيون (الصين) ص ١٢٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ،
١٤٢ ، ١٥١ ، ١٦٣ ، ١٧٥ ، ٢٠١ .

(ط)

طاق كسرى ص ٢١٢ .
طبرستان ص ٢١٣ .
طبرية ص ٦ ، ١٦٠ ، ١٧٠ ، ١٩١ ، ٢١٢ .
طرابلس الغرب ص ٧ ، ١٩ .
طرفان (مدينة) ص ٤٢ ، ٢٠١ .
طليطلة ص ٢٠٩ .
طوس ص ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
الطوسي ص ٢١٠ ، ٢١٤ .
طولون ص ٢٠١ .
الاسرة الطولونية ص ٤٤ ، ٢٠١ .
طوفان باي ص ٢١٠ .
طهوان ص ٦ ، ٢٢ ، ٢١٣ .
طياريوس (الامبراطور) ص ٢١٢ .
طيفون ص ٣٦ ، ٢١٢ ، ٢١٣ .

(ظ)

الظاهر الخليفة العباسي ص ٢١١ .

المدرسة الظاهرية ص ٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٠٤ .

(ع)

عائشة زوج الرسول (ص) ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

العاصد الفاطمي ص ٢٠٠ .

العباس (هم الرسول صلعم) ص ٤١ .

العباسيون والمصر العباسي ص ١٢ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٦٧ .

٨٩ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٠٥ ، ١٣٥ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٦٣ ، ١٨٤ .

١٨٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ ، ٢١١ ، ١١٢ ، ٢١٣ .

عبدالجبار بن علي (الرسام) ص ٧٤ .

عبدالحفي (الرسام) ص ٢١٤ .

عبدالرحمن بن حبيب بن أبي عبيدة ص ٢٠١ .

عبدالرحمن الداخل ص ٢١٣ .

عبدالرحيم العباسي ص ٢٠٣ .

عبدالله بن هاشم ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

عبدالله بن الفضل (الخطاط) ص ٩٠ .

عبدالله بن مسعود ص ١٩٩ .

عبدالمالك بن مروان ص ٢٠ ، ٢٢ ، ١٩٩ .

عبد الوهاب هزام ص ٢١١ .

الأسرة العبيدية ص ٢٠٠ .

عثمان بن عفان (رض) ص ٥٤ .

العثمانيون (الأتراك) ص ١٥ ، ١٧٩ ، ١٨٣ ، ٢٠٦ .

عجلون (مدينة) ص ١٩٧ .

العذانيون ص ١٩٧ .

العذراء ص ٥٢ .

بو عذرة ص ١٢٥ ، ١٢٨ .

الحب العذري ص ١٢٥ .

المراق ص ٦ ، ١٢ ، ١٩ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٤ .

٥٥ ، ٥٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩١ .

٩٤ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١١ .

١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٤ .

١٣٥ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٧٠ ، ١٧٨ .

١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ .

٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٤ .

٢١٥ .

عزرائيل (الملاك) ص ٢١٤ .

العزير بن المز ص ٢٠٤ .

عند الدولة ص ٥٠ ، ٢٠٢ .

علاء الدين التتقدار ص ٢١١ .

علاء الدين الغزولي ص ١٩٦ .

علي الاول المملوكي ص ٢١٠ .

علي بن أبي طالب (رض) ص ٢٠٢ .

علي بن حسن بن هبة الله ص ٢٠٦ .

علي بن ديلم ص ٢١١ .

علي بن رضوان الطيب ص ٢١١ .

العلويون ص ١٩٨ ، ٢٠٠ .

عماد الدولة البويه ص ٢٠٥ .

عماد الدين زنكي ص ٢٠٥ .

عمان ص ١٩٨ .

عمان ص ١٠٩ ، ١٩٩ .

عمر بن الخطاب ص ١٩٨ ، ٢٠٦ .

عمر بن عبدالعزيز ص ١٩٨ .

عمرو بن العاص ص ٢٠٨ .

عمورية ص ٢٠٣ .

الموفي ص ١٠٠ .

عون الله أبو جحيفة ص ١٩٤ .

فارس (إيران) ص ٧ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢٠٢ ، ٢١٢ .
 فاسكودي غاما ص ١٨٣ ، ٢١٥ .
 فاطمة الزهراء (رض) ص ٢٠٠
 الفاطميون ص ٤١ ، ٤٢ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ١٤٥ ،
 ١٦٣ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ .

فايزمان (كورت) ص ١٦ ، ٧٨ ، ٨٠ .
 فاينغارتن (دير) ص ٧٨ .
 الفرات (نهر) ص ٦ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٨ .
 فرانسوا الاول ص ٢١٣ .
 فردريك (أمير النورمان) ص ٢٠١ .
 الفردوسي ص ٢١١ .
 الفرس ص ١١ ، ١٤ ، ٤٢ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ .
 ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٥ .

فرنسا ص ١٩ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢١٣ .
 القسطنطين ص ١٢٤ ، ١٩٦ ، ٢٠٨ .
 فلسطين ص ١٩ ، ١٦٠ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٣ .
 فلورنس (البندقية) ص ١٦٢ ، ٢١٣ .
 فلهلم ملك صقلية ص ٢٠١ .
 فاخترو ص ٢٠٢ .
 قنشي (مدينة) ص ٢٠٣ .
 القونسي الحكيم ص ١٣٢ .
 فيثاغورس ص ٧٤ .
 ألفيروز ابادي ص ١٩٥ .
 فيزوف (جبل) ص ١٩٧ .
 فيض الله افندي ص ٥٨ ، ٦٥ .
 فيلون (الاعرجي) ص ٩٥ .

فينا ص ٢٩ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ .
 ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٦٨ ،
 ١٧٩ ، ١٩٨ .

عياض بن غنيم المهري ص ٢٠٦ .
 العيارون ص ٨٢ ، ٢٠٥ .
 د. عيسى سلمان ص ٣ ، ٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٨ .
 عين جالوت ص ١٣٥ ، ٢٠٩ .
 عين زربة ص ١٩٨ .
 العين زربي ص ١٩٨ .

(غ)

عارسا ص ١٩٧ .
 عاري بن عبدالرحمن الخطاط ص ١٤٧ .
 عجرات (مدينة) ص ١٢٤ ، ٢٠٩ .
 غرابار (اولغ) ص ١٦ ، ٢٠ ، ٣٠ .
 غرابار (اندريه) ص ١٦ ، ٥٠ .
 الغراف (نهر) ص ٢٠٧ .
 غراي (باسيل) ص ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨٠ .
 غرناطة ص ١٣١ ، ٢٠٢ .
 غرونيوم (نون) ص ١٤٤ .
 غريزاتي ص ٤٤ .
 غريس ص ٣٠ ، ٦٧ .
 النزالي ص ١٨٤ ، ٢١٥ .
 غزنة ص ٢١١ .
 غلدن (مارولد) ص ١٦ .
 طيمان (وليم) ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
 غوتايين (س.د.) ص ١٢٤ .
 غورنيكا ص ٢١٥ .

(ف)

فاتح (السلطان سليمان) ص ١٠٠ ، ١٦٢ .
 الفاتيكان ص ٩٤ ، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ .
 ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٦٢ .

الفيثيون ص ١٩٧ .

فيوليه (العالم الفرنسي) ص ٢٠١ .

(ق)

قايوس وشمكير ص ٢١٣ .

القاضي الفقيه ص ١٦١ .

القاطول (نهر) ص ٢٠٠ .

قاله اسماعيل ص ١٥٦ ، ١٦٠ .

القاهرة ص ٦ ، ٥٥ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٦٠ .

١٧٤ ، ١٧٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ، ٢١١ .

٣١٢ .

الاقباط (القطية) ص ١٥ ، ٣٢ ، ٥٩ ، ٩٦ ، ١٦٩ .

قبة الصخرة ص ١٨ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ١٩٧ .

القدس (بيت المقدس) ص ٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٣١ ، ٢٢ .

٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٨ ، ٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ .

القرآن الكريم ص ٥ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٩ ، ١٦٧ ، ١٦٩ .

١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨٢ .

١٩١ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .

المحفل القرآني ص ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٩١ .

قرطبة ص ١٩٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ .

قره امد ص ٢٠٦ .

قره اويس ص ٣٨ .

قره خوجة (مدينة) ص ٢٠١ .

قره قول باك ص ١١ .

قره قوينلو ص ٢١٤ .

قره يوسف ص ٢١٤ .

القرتين (مدينة) ص ١٩٩ .

قزوين ص ٢١٠ .

القزويني ص ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٦٢ .

١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢١٠ .

قسططينوس ص ١٩٩ .

القسططينية ص ١٩ ، ٣٥ ، ١٨٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ .

٢٠٣ ، ٢١١ .

قشالة ص ٢٠٩ .

قصر الجسر ص ٢٠٠ .

قصر الحيد الغربي ص ٦ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ .

٤٣ ، ١٩٩ .

قصر (زينا) ص ٤٧ .

القصرين (محلة) ص ٢١٤ .

قصر القبة الخضراء ص ٢٠٧ .

قصر المعجر ص ٣٦ .

قصر عمرة (قصر) ص ٦ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٤٣ .

٥٠ ، ٦١ ، ١٨٥ ، ١٩٠ ، ١٩٨ .

قصر (المصور العربي) ص ٥٥ ، ٥٦ ، ٢٠٤ .

المطهر قطز ص ٢١٠ .

القعجاق ص ٢١١ .

قليلية ص ١٩٨ .

القنطروس ص ٣٤ ، ٣٥ ، ١٩٩ .

قنهان ص ٢١٤ .

القيروان ص ٢١٣ .

(ك)

الكابلالاتيا ص ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .

٥٢ ، ٥٣ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٦ .

كلرا دي فو (المشرق) ص ٢١٤ .

كاسيوبيا (آله اليونان) ص ٢٠٣ .

الكامل ملك مصر ص ٢٠٨ .

كاوسا دي بوغليا ص ١٧٥ .

كتاب الآثار الناقية ص ١٣٧ ، ١٩٣ .

كتاب احسن التقاسيم ص ١٩٨ .

- كتاب احياء العلوم ٢١٥ .
- الاحكام السلطانية ١٩٨ .
- كتاب الارشاد والتبليغ ١٩٩ .
- كتاب ارشاد الساري من ١٩٤ ، ١٩٥ .
- كتاب الاساطير من ١٤٠ ، ١٤١ .
- اساطير يبدأ من ٢٠٤ .
- اسفار موسى الخمسة من ١٩٥ .
- اطلس فيرنس من ٥٢ .
- كتاب الاغاني من ٥٨ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٩٢ ، ١٠٣ ، ١٤٧ ، ٢٠٤ .
- كتاب الف ليلة وليلة من ٤٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٤٠ .
- كتاب اميل من ٢٠٨ .
- الانجيل القبطي من ٥٩ ، ٩٦ .
- الانجيل البرنطية من ٧٠ .
- كتاب الخلاه من ٢١٢ .
- كتاب بدعة الاطباء من ٢١١ .
- كتاب البيان والتبيين من ١٢ .
- كتاب البيطرة من ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٣٨ ، ٢٠٦ .
- تاريخ رشدي من ٢٠١ .
- تاريخ الرياضيات من ١٩٣ .
- تاريخ السلاحمة من ٢٥ .
- تاريخ الهند من ١٩٣ .
- تذكرة الاخبار من ٢٠١ .
- التذكرة في علم الهيئة من ٢١٤ .
- كتاب الترياق (الدرياق) من ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ .
- ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١١٠ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
- التصريف لمن عجز عن التأليف من ٢١٠ ، ٢١١ .
- التصوير الاسلامي من ٢٠٣ .
- التصوير الفارسي من ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨٠ .
- التصوير عند العرب من ١٩٦ .
- التصوير في الاسلام من ١٩٦ .
- كتاب تقويم الصحة من ٢١١ .
- نهايات الفلاسفة من ٢١٣ ، ٢١٥ .
- حاشية على القاموس من ٢١٢ .
- كتاب الحشائش من
- كتاب الحيوان للجاحظ من ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢١٢ .
- خطط المقرئ من ٢٠٤ .
- كتاب الخمسة للجمال من ٢١٥ .
- كتاب خواص العقاقير من ٢٠٨ .
- دراسات في مقدمة ابن خلدون من ١٩٦ .
- كتاب ديوان العبر من ١٩٦ .
- كتاب دعوة الاطباء من ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ٢١١ .
- الديارات للشافعي من ٥٩ ، ٢٠٤ .
- رحلة ابن جبير من ٢٠١ ، ٢٠٣ .
- رحلة طوغرافية الى الفرات الاوسط من ١٩٨ .
- رسائل اخوان الصفا من ٩٨ ، ١٠٢ ، ١٣٦ ، ٢٠٦ .
- الرمز في شرح الكنز من ٢١٤ .
- الريج الايلخاني من ٢١٤ .
- الريج الخافاني من ٢١٥ .
- سر الزخرفة الاسلامية من ١٦٦ .
- سفر الاحبار من ١٩٥ .
- سفر الاسباء من ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٩١ .
- سفر التنية من ١٩٥ .
- سفر الخلعة من ١٩٥ .
- سفر الخروج من ١٣ ، ١٩٥ .
- سفر روراثو من ٢٠ .
- سفر العدد من ١٩٥ .
- سلوان المضاعف من ٢٠٩ .

- الشاهامة ص ١٤٢ ، ٢١١ .
 شرح النووي ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
 كتاب الشطرنج ص ١٣٢ .
 الشمعة في احكام الجمعة ص ٢١٢ .
 شواهد التحيص ص ٢٠٤ .
 صحيح البخاري ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
 صحيح مسلم ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
 في الصداقة والصديق ص ٢٠٦ .
 صور الكواكب الناقصة ص ٥٠ ، ٥٢ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٠٢ ، ٢٠٩ .
 طيف الخيال ص ٢٠٥ .
 كتاب (الظاهرة) ص ٥٢ .
 عجيب وغريب ص ٢٠٥ .
 عجائب الخلق ص ٢١٤ .
 عجائب المخلوقات ص ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٦٢ ، ١٧٨ .
 ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ٢١٠ .
 العقد الاجتماعي ص ٢٠٨ .
 صيون التواريخ ص ١٩٨ .
 فتح الباري ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
 فوات الوفيات ص ١٩٨ .
 في معرفة الحيل الهندسية ص ٩٣ ، ٩٥ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ٢٠٦ .
 قابوس نامه ص ١٧٠ ، ٢١٣ .
 القاموس المحيط ص ١٩٥ .
 قانون الدنيا وعجائبها ص ١٨٠ ، ١٨١ ، ٢١٥ .
 قراءات الاناجيل ص ٩٦ .
 قصص الحيوان ص ١٤١ .
 كتاب القنص بالكلاب ص ٩٠ .
 كشف الاسرار ص ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢١٣ .
 كلية ودمنة ص ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٣٦ ، ٢٠٨ .
 ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ .
 كنائس الاديرة والرحمان ص ٢١١ .
 كتاب مادة الطب ص ٦٨ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٧ ، ٨٩ .
 كتاب ما للهند من مقولة ص ٢٠٢ .
 كتاب المجسطي ص ٥٢ ، ٢٠٢ .
 المحاسن والاضداد ص ٢١٣ .
 مختار الحكم ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ .
 ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٥٦ ، ١٦٢ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ٢٠٥ .
 المدخل الى الطب ص ٢١١ .
 المدرسة العراقية في الرسم ص ١٩٧ ، ٢٠٨ .
 مروج الذهب ص ١٩٩ .
 مرآة الزمان ص ١٩٩ .
 المستطرف ص ١٩٨ .
 مسند بن خنل ص ١٩٤ ، ١٩٥ .
 مصحف الصور ص ٥٩ ، ٦٠ .
 مطارح الشعاعات ص ١٩٨ .
 مطالع البدور ص ١٩٦ .
 رواية المقيم ص ٢٠٥ .
 كتاب الخمس ص ٢٠٤ .
 مساهمة في تاريخ الحصار الاسلامي ص ٢١١ .
 مقامات الحريري ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٠٤ ، ١٠٥ .
 ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٣ .
 ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٣ .
 ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ٣٨ ، ١٤٣ .
 ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٧ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ٥١ ، ١٥٢ .
 ١٥٣ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ .
 ٢٠٨

- مقامات الهمذاني ص ٢٠٥
المستطرف في كل فن مستظرف ص ١٩٦
مقدمة ابن خلدون ص ١٥ ، ١٩٦
منافع الحيوان ص ٣ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٨ ، ٢١٠
المقذ من الضلال ص ٢١٥
كتاب النجوم او الكواكب الثابتة ص ٥٠ ، ٥١
مع الحيوان ص ١٣٦
الواسطي رسام وخطاط ص ٢٠٨
ورقة وكشاه ص ٩٢ ، ٢٠٦
وفيات الاعيان ص ١٩٧
هيولى الطب ص ١٩٨ ، ٢٠٥
كتر (ارست) ص ١٦ ، ٢٨ ، ٤٧
كسياس ص ١٢٨
الكرخ ص ٢ ، ٢٠٢
كردستان ص ١٩٩
كرمان ص ١٩٩
الخواجه كرماني ص ١٨٠ ، ٢١٤
كسرى ملك فارس ص ٢١٦
الكمة المشرقة ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٨
الاسرة الكلية ص ٢٠١
كلكتا ص ٢١١
كوبرينكوس ص ٢١٤
كونهاغن ص ٦٢
الكوت ص ٢٠٧
كورين (ارسام) ص ١٢٠ ، ٢٠٨
امارة كوشي ص ٢٠١
الكوفة ص ٢٠١
الكونغرس الامريكى ص ٢١٠
كويدي (المستشرق) ص ٢١٣
- كيكاوس ص ٢١٣
كيلانشاه ص ٢١٣
اللاتين (اللاتينية) ص ١٩٦
لبنان ص ١٩٨
لندن ص ٩٦ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ١٨٠ ، ٢٠٢ ، ٢١٣
لنكولن ص ٢١٣
لينفراذ ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١٢٣ ، ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٦٣ ، ١٧٩ ، ٢٠٨
المكتبة اللورنية ص ١٦٢
لورنزو فوري ليمورا ص ٣٠
لويس (برنار) ص ١٨٣
ليون ص ٨٧ ، ٨٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٣
ليفى ديلايدا ص ١٦ ، ١٢٥ ، م
مأدبة ص ٢٦ ، ١٩٧
ماردين ص ١٦٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢
مار مي ص ٩٤ ، ٩٦ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ٢٠٦
مارسيانا ص ٩٠
مارش ص ٥١ ، ٢٠٩
ماروتا (ممران تكريت) ص ٢٠٦
مالك بن طوق ص ٢٠٨
المأمون ص ٢٠١ ، ٢٠٥
مانجستر ص ٢١٤
الماوية ص ١٣
ماوراء النهر ص ١٩
الماوردي ص ١٩٨
المبشرين فانك ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١٣٠ ، ١٦٢ ، ٢٠٥
متحف الآلات في اسطنبول ص ٨١
المتحف البريطاني ص ٩٦ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩
١٨٠ ، ١٥٦

- متحف دمشق ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٣ .
- متحف طوبقوسراي ص ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٦١ .
- ١٦٢ ، ١٦٨ ، ١٨٠ ، ١٨٢ .
- متحف فريز ص ٣ ، ١٤١ ، ١٧٨ ، ١٧٩ .
- متحف مترد بوليتان ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٠٥ .
- ١٢٠ ، ١٥٣ ، ١٥٩ .
- متحف الفن الاسلامي في القاهرة ص ٥٥ ، ٥٦ .
- المتنبي الشاعر ص ٤١ ، ٢٠٠ .
- المتوكل الخليفة العباسي ص ٢٠٣ ، ٢١٢ .
- الشيخ متي ص ٢٠٦ .
- الرسول محمد (صلم) ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٤١ ، ٥٤ ، ١٣٧ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .
- محمد بن ابي طالب البدري ص ٢٠٤ .
- محمد جمال محرز ص ٢٠٤ .
- محمد الرابع العثماني ص ٢٠٤ .
- السلطان محمود الفزنوي ص ٢١١ .
- المدجنون ص ١٣٢ ، ١٧٥ ، ٢٠٩ .
- مديريت ص ٣٢ .
- المدينة المنورة ص ٢٢ .
- مراغة ص ٦ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ٢١٠ ، ٢١٤ .
- مراكش ص ١٢ ، ٤١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٦١ ، ١٣١ .
- مرقد او مشهد علي بن ابي طالب ص ٢٠٢ .
- مروان بن الحكم ص ٤١ ، ٢٠٤ .
- مروان الثاني ص ١٩٩ ، ٢١٠ .
- مرو ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ٢٠٨ .
- المستعربون ص ١٣٢ ، ٢٠٩ .
- المستعصم ص ١٠٥ ، ١٣٥ ، ١٩٧ ، ٢٠٧ .
- المتعين ص ٢١٠ .
- المستعصر بالله الفاطمي ص ٢٠٤ .
- المستعصر بالله العباسي ص ٢٠٧ .
- المستعصر بالله العباسي (مصر) ص ٢١١ .
- المسجد الجامع ص ٢٠٧ .
- المسجد الاقصى ص ٢٠٣ .
- المسعودي ص ٢٦ ، ١٩٩ .
- مقط ص ١٩٩ .
- الامام مسلم ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
- المور بن مخزومة ص ١٩٥ .
- المسيح ص ٢١٠ .
- المسيحية ص ١٣ ، ٢١ ، ٢٢ .
- مصر ص ٦ ، ١٢ .
- ١٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٨٠ ، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
- آل المظفر ص ٢١٢ .
- مناص ص ٢٦ ، ١٩٧ .
- المعرة ص ١٥٠ .
- المنعصم بالله العباسي ص ٤٢ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ .
- المنز الفاطمي ص ٢٠٤ .
- المغرب ص ١٢ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ٢٠٥ ، ٢١٣ .
- معاشيتي ١٨٢
- المقول (المغولي) ص ١٥ ، ٦٠ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨٣ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ .
- المقدسي (الجغرافي) ص ٢٨ ، ١٩٨ .
- المقدسي (محمد بن سمر) ص ١٠٠ .

- مقدونيا ص ٢٠٥ .
المقدونيون المقدونية ص ٧٠ .
المقريزي ص ٢٠٤ .
مقلوب (جل) ص ٢٠٦ .
مكة المكرمة ص ٦ ، ١٩ ، ٢٢ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ٢٠٢ .
المكلا ص ١٠٤ ، ٢٠٧ .
ملقة ص ٢١٥ .
الممالك ص ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٣ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٤ .
مواب (سهل) ص ١٩٧ .
الموحدون ص ١٩٦ .
مورغان (بيربون) ص ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٥٨ ، ٢١٠ .
موزل (الوا) ص ٢٩ ، ٣٠ ، ١٩٨ ، ٢٠٨ .
موسى (النبي) ص ١٩٥ .
موسى الكاظم ص ٢١٤ .
موصل ص ٦ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١١ ، ٢١٤ .
مونيلية ص ٢١١ .
مؤيد الدين الملقمي ص ٢٠٧ .
المهدي العباسي ص ٢١٠ .
المهدي مؤسس الدولة العاطمية ص ٢٠٠ .
المهرجاني ص ١٠٠ ، ٢٠٧ .
ميادين ص ٢٠٨ .
ميفارقين ص ٢٠٥ .
ميدافا ص ١٩٧ .
ميديا (مدينة) ص ١٩٧ .
ميسال (برتولد) ص ٧٨ .
ميكائيل (الملاك) ص ٢١٤ .
ميلان ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢١٣ .
ميونخ ص ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٥٦ ، ١٦٣ ، ١٧٠ ، ١٨١ ، ١٨٣ .
ن
نابلس ص ٢٠٩ .
الناصر عبدالرحمن الخليفة الاموي في الاندلس ص ١٩٨ .
الناصر لدين الله العباسي ص ٨١ ، ٢٠٥ .
ناصر الدين محمود الارمني ص ٩٥ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ .
النجاشي ص ٣٠ .
نجد ص ١٩٤ .
نجران ص ٧٩ .
نجم الدين ايوب ص ٢١١ .
الناطرة (النبطية) ص ٢١٢ .
الظلم (ابو اسحق) ص ٢١٢ .
ظلم الملك السلجوقي ص ٢١٥ .
المدرسة الظلمية ص ٢١٥ .
نوح (النبي) ص ٥٤ .
النورمان (النورمانديون) ص ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٢٠١ .
الووي ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
نيرون (الامبراطور) ص ٢٠٦ .
نيسابور ص ٦ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٢٠١ ، ٢١٥ .
بقولا (الراهب) ص ١٩٨ .
يتقو بولس ص ٢٢ .
اليل (نهر) ص ٦ ، ٤٤ ، ١٩٩ ، ٢١٠ .
نيويورك ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٥ ، ١٢٠ ، ١٣٤ .
١٤١ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٧٩ ، ٢٠٠ .
هاجر ص ١٩٧ .
هاملتون (ر. و.) ص ٣٦ ، ٣٨ .
هبرغ ص ٢٠٥ .
هرون الرشيد ص ٤٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢١٠ .

- هرتسفيلد ص ٣٠ ، ٤٠ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ .
 هرقل ص ٥٢ ، ٥٣ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ٢٠٣ .
 اسرة الهراقله ص ٢٠٣ .
 هشام بن عبد الملك ص ٣٣ ، ٣٦ ، ١٩٩ .
 هماي (الامير) ص ٢١٤ .
 همايون (الاميرة) ص ٢١٤ .
 هولاكو ص ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .
 هولتر (كورت) ١٤٥ .
 هومير (الشاعر اليوناني) ص ٧٤ .
 الهند ص ٣٢ ، ٥٤ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٩٩ .
 ٢٠٧ ، ٢١٥ .
 الهندو (الهندي) ص ٣٢ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨١ ، ٢٠٧ .
 هيودوتس ص ٢١٠ .
 هيرودس ص ٦٧ .
 الواثق (الخليفة العباسي) ص ٢١٢ .
 واسط ص ١٠٤ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٦٢ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ .
 الواسطى (مزوق المقامات) ص ١٠٤ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٧ .
 ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ .
 واشنطون ص ٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ٢٠٦ .
 وتكور (د) ص ١٨٢ .
 وحيد القرن ص ١٣٦ .
 الولايات المتحدة الامريكية ص ٢٠٩ .
 ولسن (ايمي) ص ٥٢ .
 الوليد بن عبد الملك ص ٢٢ ، ٣٣ ، ١٩٣ ، ١٩٩ .
 الوليد الثاني ص ٣٣ ، ١٩٩ .
 وليم الامين ص ٢٠١ .
 وليم الاول ص ٢٠١ .
 وليم الثاني (ملك الورمان) ص ٤٤ ، ٥٢ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ .
 ياجوج وماجوج ص ١٨٢ .
 يازور (قرية) ص ٢٠٤ .
 اليازوري ص ٥٥ ، ٢٠٤ .
 يحيى بن خالد البرمكى ص ٢٠٢ .
 يزيد الثالث الاموي ص ٣٣ .
 اليسوعيون ص ١٩٨ .
 اليمن ص ٢٠٧ .
 القديس يوحنا ص ٢١٣ .
 يوحنا النحوي ص ٨٣ .
 يوسف المهري ص ٢١٣ .
 اليونان ص ٧ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ .
 اليونانية ص ١٤ ، ٢٠٣ .

حق النشر محفوظة للطبعة الأصلية
دار نشر البير سكيرا الفنية - جنيف
للصور الملونة زودنا بها
دار نشر البير سكيرا الفنية - جنيف

تحت الطبع

الفن في العراق القديم

داليا أمطون مورتشارت

ترجمة وتعليق

الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي

التمن : خمسة دنانير

طبع في : مطبعة الأديب البغدادية - هاتف ٨١٢٣٢

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ١٠٩ لسنة ١٩٧٤

٧-٥٠٠٠-١٠/٨/١٩٧٤

ARAB PAINTING

By
Richard Ettinghausen

Translated By
Dr. Issa Salman & Saleem Taha Al-Tekriti

Published by
MINISTRY OF INFORMATION

Baghdad - Iraq
1973